

L'OB-SCÈNE: CADRE ET REPRÉSENTATION DANS TROIS PIÈCES DE
DÉRISION DE IONESCO, BECKETT ET GENET

BY

VASSILIKI FLENGA-ANDERSON

A DISSERTATION PRESENTED TO THE GRADUATE SCHOOL
OF THE UNIVERSITY OF FLORIDA IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

UNIVERSITY OF FLORIDA

1996

Copyright 1996

by

Vassiliki Flenga-Anderson

Pour Aristide.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to express my gratitude to Professor Raymond Gay-Crosier for his vital encouragement and unfailing support that have helped me commit to, and complete this study. Furthermore, his generous suggestions, his helpful criticism and his expert editing guided me through the formulation of this project. My thanks also go to Professor Carol Murphy for her interest, enthusiasm and support and to Professor William Calin for his advice. I am also deeply grateful to Professor John P. Leavey Jr. His graduate seminars offered me the theoretical inspiration for this work and his valuable commentary and helpful suggestions contributed significantly to the improvement of the text.

TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGMENTS	iv
ABSTRACT	vi
INTRODUCTION	1
Notes.....	7
L'OBSCÉNITÉ DE LA MORT: DE LA LIGNE DE DÉMARCATIION À LA DÉMARCATIION DE LA LIGNE	9
Notes.....	44
DE PARAGES EN PARERGA: UN DÉCONCERTANT MOUVEMENT DE "PARALYSE".....	46
Notes.....	84
PASSAGE D'IMPROMPTU	85
L'Impromptu de l'Alma ou le Caméléon du Berger.....	94
L'Impromptu d'Ohio.....	118
Notes.....	136
LES ACCESSOIRES DE GENET	141
Les Paravents.....	143
Notes.....	199
CONCLUSION	201
Notes.....	209
LIST OF REFERENCES	210
BIOGRAPHICAL SKETCH	221

Abstract of Dissertation Presented to the Graduate School
of the University of Florida in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

L'OB-SCÈNE: CADRE ET REPRÉSENTATION DANS TROIS PIÈCES DE
DÉRISION DE IONESCO, BECKETT ET GENET

By

Vassiliki Flenga-Anderson

May, 1996

Chairman: Raymond Gay-Crosier

Major Department: Romance Languages and Literatures

This project, divided into two parts, contains, in its first part, a theoretical analysis of the concept of the frame and, in its second part, a study of the dramatic structures of plays by Ionesco, Beckett and Genet that question their boundaries.

Chapter I, a reading of Blanchot's *The Step/Not Beyond*, analyzes the excess intrinsic in the very notion of the limit. Developing Blanchot's notion of the ob-scene (the gesture which, while demarcating the space of the scene, brings to that very scene what transcends it), this chapter lays the philosophical groundwork for the dissertation.

Chapter II deals with the Derridian knot of "paralyse." This concept denotes the hindered movement of fascination that ties together the prohibition and its transgression, the

inside and the outside. The step/not (pas) of paralyse leads us to the parergon. The parergon, a controlled indeterminacy, plays the role of the border that, while protecting and guarding the inside of the artistic object, opens it, at the same time, to the outside and thus provokes an incessant and "entamé" passage between the two. This passage is subsequently explored in theatrical plays.

Chapter III analyzes Ionesco's *Improvisation* and Beckett's *Ohio Impromptu*. The two "improvisations" strive to assert their frame by encapsulating within that frame their beginning; the repetition of the beginning of the play within the play undermines the difference between the frame and what is framed. In these plays, frames within frames clutter up the stage, which in turn becomes so small that no play takes place.

Chapter IV focuses on Genet's utilization of screens in *The Screens*. This chapter examines the way in which the screens constitute a parergonal structure: they mark off the space of the play while they participate in the structuring of that space of illusion and simulacrum. Playing a more important role than that of a mere stage accessory, the screens give access to an abyssal process of falsification in which Genet's theatre engages.

In conclusion, the plays studied illustrate on the performative level the question of the boundaries of the aesthetic as raised by Blanchot and Derrida.

INTRODUCTION

Le concept du cadre, dépassant les disciplines de l'art et de l'histoire de l'art, constitue un outil de travail critique de l'esthétique et de la critique littéraire.¹ Le cadre est ce qui limite l'objet esthétique, ce qui se situe à son bord, constituant sa bordure, sa clôture et exprimant sa limitation. Le terme français "cadre," provenant du latin *quadrus*, carré, conçoit cette bordure comme une figure géométrique, abstraite, qui circonscrit l'objet esthétique, le délimite et l'arrête. En même temps, la forme du cadre, marque de la taille de l'objet artistique, institue le dehors de ce dernier, le hors-cadre. Placé entre l'encadré et le hors-cadre, le cadre contient et met en valeur l'objet esthétique et, isolant celui-ci du monde environnant, il limite aussi le regard, empêchant ce dernier de confondre l'art ou l'illusion avec la réalité du monde du dehors. Il n'est alors pas surprenant que tous les arts, sans exception, font appel au cadre,² car, outre les fonctions d'isolement et de valorisation de l'œuvre d'art qu'il remplit, il revêt un rôle symbolique, signalant au spectateur le caractère particulier, esthétique, de l'objet devant lequel il se trouve. S'adaptant aux exigences et particularités des disciplines artistiques diverses, le cadre ne se limite pas à

la forme rectangulaire de bordure d'une image, mais peut aussi prendre la forme d'une base, support d'une sculpture, d'une boîte scénique contenant la représentation théâtrale, d'applaudissements marquant le début ou la fin du spectacle.

Le cadre au théâtre, à la fois sensible et intelligible, contient la représentation, l'isolant du monde extérieur et indiquant son caractère illusoire. D'abord, la représentation des pièces se trouve souvent encastrée dans la boîte scénique; la rampe, le rideau ainsi que les trois autres côtés du carré sur lesquels s'apposent les décors de la représentation, forment le cadre matériel ou le cadre externe, selon Uspensky (15), qui coupe l'espace théâtral, espace de la représentation, du monde de la salle. Ensuite, ces bordures sensibles provoquent chez le spectateur la construction d'un cadre intelligible ou cadre théâtral, si l'on suit la terminologie de Keir Elam. (60) D'après celui-ci, le cadre théâtral est la définition de la situation théâtrale comme telle. Elam adopte dans son ouvrage, *The Semiotics of Theatre and Drama*, la conception du cadre élaborée par Erving Goffman. Ce dernier définit le cadre comme une structure cognitive ou conceptuelle qui tâche de comprendre et contenir une certaine activité. La compréhension de la part du spectateur que celui-ci assiste à un spectacle auquel il n'a pas le droit de participer, constitue le cadre théâtral. La tentative, dans quelques pièces de théâtre, de transgresser, voire de se passer de la clôture d'encadrement et de se mêler ainsi au monde

extérieur, ne fait que ré-affirmer la rigidité du cadre, selon Goffman, Elam et Uspensky. Ce dernier soutient que l'expansion de l'art au dehors traduit un désir imitatif:

The wish to violate the borders of artistic space is [...] understandable in view of the constant urge to bring together the represented and the real worlds in order to obtain as much as possible a realistic (verisimilar) representation. (15)

Pourtant quand on pense, entre autres, aux œuvres de Luigi Pirandello où la vie se transforme en scénario, on aurait pourtant du mal à parler de vraisemblance.³

Le cadre théâtral ou cadre externe se trouve souvent redoublé ou réfléchi dans la pièce, ce qui forme le cadre interne ou cadre dramatique; il s'agit de délimiter et construire, par l'emploi de cette bordure, le monde fictif de la représentation. Le cas de la pièce dans la pièce est un exemple des plus utilisés de l'emploi du cadre interne. D'après Uspensky,

the inner representation is basic (the center of the composition) and the outer representation is periphery, frame [...] the external (bordering) representation may be presented as more conventional; in comparison with this representation the internal (central) representation appears as more natural. (38)

Notre critique suggère ici qu'on puisse distinguer facilement le centre de la périphérie de la représentation, le cadre de l'encadré, le contenant du contenu. Les contours de deux domaines opposés se démarquent d'une manière claire et définitive pour Uspensky. Cependant, tel n'est pas le cas dans bien des pièces qui pratiquent la mise en abyme où le "centre" répète et redouble la "périphérie" et où l'on assiste à un glissement perpétuel entre contenant et contenu

qui rend la séparation des deux impraticable. Dès lors, il devient impossible de se prononcer sur ce qui constitue ce centre, ce qui se présente comme "naturel," par rapport au bord, "conventionnel," de la représentation, car les deux se confondent.⁴

La théorie du cadre que nous avons tâché d'esquisser rapidement, en prenant l'art comme l'expression d'un acte mimétique, exclut les œuvres d'art contemporaines, anti-mimétiques. D'autre part, supposant que le cadre constitue une clôture immuable assurant l'unité de l'œuvre, cette théorie n'explore pas d'une manière approfondie le rapport complexe que le cadre, figure de l'entre-deux, à la fois confinant l'œuvre et séparant celle-ci de l'extérieur, établit entre le dedans et le dehors de l'œuvre.

Ces limitations rendent indispensable un nouvel examen de la notion du cadre avant de passer à l'étude de son rôle dans trois pièces représentatives du théâtre de la dérision. Dans la première partie de notre étude nous entreprendrons donc une analyse théorique de ce concept ainsi que de la problématique de la définition de l'objet esthétique dans les travaux de Maurice Blanchot et de Jacques Derrida.

Le premier chapitre de notre étude, consacré aux écrits de réflexion de Maurice Blanchot, se concentre sur quelques notions-clés de la pensée de cet auteur qui interviennent dans la formulation de son questionnement de la littérature et de l'œuvre littéraire. Pour Blanchot, le désœuvrement, autrement dit, la non mise en œuvre, l'impossibilité de faire

œuvre déchire la trame de l'œuvre même. Ainsi, l'œuvre littéraire se transforme-t-elle en un objet aux contours insaisissables puisqu'elle ne réussit pas à se séparer du dehors qu'elle contient. Le désœuvrement abîme la totalité et l'unité de l'œuvre qui se présente alors comme fragmentaire, comme erreur incessante. Par son incomplétude et sa disjonction, le fragmentaire, toujours voué au silence, se rapproche de la mort et de l'ob-scénité de la mort. La mort traduit l'ultime et impossible limite contre laquelle la pensée se heurte, tâchant de l'introduire dans la scène de la représentation qui ne lui convient pas. Il s'agit, nous allons le voir, d'un passage dont la notion de l'ob-scène trace le pas, traduisant l'intrusion perverse, le repli à l'intérieur d'un champ conceptuel de ce qui traditionnellement s'y oppose et forme son dehors.

Le deuxième chapitre suit le mouvement du pas (à la fois pas d'interdiction et pas de la marche) de la "paralyse," concept forgé par Jacques Derrida. La "paralyse," mouvement entravé de fascination, traduit, dans un premier temps, le nœud dénoué du pas de l'interdit et du pas de la transgression, le passage entamé du dedans au dehors et du dehors au dedans. D'autre part, la "paralyse," en tant que fascination, met en scène l'attraction irrésistible que, dans un système d'oppositions binaires, l'autre, c'est-à-dire le terme classifié comme deuxième, l'exclu, exerce comme un aimant sur le premier terme de ce même système. Cette fascination va nous mener au rapport entre l'ergon (l'œuvre)

et le parergon (le hors-d'œuvre ou cadre). Dans *La Vérité en peinture*, Derrida étudie la problématique du parergon s'attachant à la difficulté de séparer d'une coupure nette l'ergon du parergon, l'œuvre de ses contours, difficulté sur laquelle bute l'esthétique de Kant.

Considérant le cadre comme une bordure qui à la fois sépare et met en rapport les deux territoires à travers lesquels elle passe, nous entreprendrons, au terme de notre analyse théorique du concept du cadre, l'étude de la structure dramatique de trois pièces du théâtre de dérision qui mettent en scène la question du cadre.

Le troisième chapitre est donc consacré à *L'Impromptu de l'Alma* d'Eugène Ionesco et à *L'Impromptu d'Ohio* de Samuel Beckett. Ces deux pièces entretiennent le problème de la possibilité d'improvisation qui, durant le déroulement du jeu, est rendue impossible, étant présentée comme élaborée d'avance. Les deux impromptus répètent et récitent, à l'intérieur de leur bordure, leur début; ils incluent ainsi, dans leur structure les contours de cette dernière qui devraient la circonscrire. Grâce à cette étrange pratique la distinction entre cadre et encadré devient impossible. Nous sommes face à des récits qui racontent leur propre engendrement se réfléchissant à l'infini, à l'enchevêtrement des fragments fictifs et critiques.

Le quatrième chapitre est une étude des *Paravents* de Jean Genet. Dans cette pièce, les paravents, décors mobiles et flottants délimitant l'espace de la scène et participant à

la construction d'un monde d'illusion et de simulacre, sont inséparables des acteurs et de l'action de la pièce. Ils constituent des écrans qui protègent du dehors et, en même temps, projettent ce dehors sur leur surface le contenant ainsi comme absence.

Notes

1 Citons, sans prétendre de produire ici une liste exhaustive, les travaux de Jean-Claude Lebensztejn, "Starting out from the Frame (Vignettes)," Peter Brunette, David Wills ed., *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. (New York: Cambridge University Press, 1994): 118-140; de Meyer Schapiro, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle of Image-Signes" *Semiotica* 1 (1969): 223-242; des formalistes russes, Iouri Lotman, *Structure of the Artistic Text* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977), et Boris Uspensky, "Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art" *Poetics* 5 (1972): 5-39. Ajoutons à cette liste l'ouvrage d'analyse du comportement social et de l'organisation de l'expérience de Erving Goffman, *Frame Analysis* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1974), inspiré des travaux de Lotman.

2 D'après Boris Uspensky, toute forme de représentation artistique est "isomorphique," autrement dit, encadrée. Pour cet auteur, c'est le changement de perspective --interne ou externe-- qui forme le cadre du texte artistique. Voir Uspensky 21.

3 Voir l'article de Jo Ann Cannon, "The Question of the Frame in Pirandello's Metatheatrical Trilogy" *Modern Language Studies* 16.3 (1986): 44-56. L'auteur conclut: "The self-presentation of the play [*Questa sera sì recita a soggetto*] as 'teatro nel teatro nel teatro...' not only destroys the illusion of art as a mirroring of reality [...]. More importantly, it draws our attention to the fictitious nature of so-called reality." (54)

4 Voir l'article de Dina Sherzer, "Frames and Metacommunication in Genet's *The Balcony*" Herta Schmid, ed., *Semiotics of Drama and Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre* (Amsterdam: Benjamins, 1984) 368-392). D'après Sherzer, le message que Genet transmet dans *Le Balcon* est "both real life and representation are play" d'une

part, et, d'autre part, "[...] under the trappings of communication there is no center, but only movement, exchange and instability." (387)

L'OBSCÉNITÉ DE LA MORT: DE LA LIGNE DE DÉMARCATIION À LA DÉMARCATIION DE LA LIGNE

Parcourant la liste impressionnante des écrits de Maurice Blanchot, l'on remarque que les titres portant sur le sens de la littérature ainsi que sur l'expérience et l'espace littéraires reviennent régulièrement. Pourtant, comme le note Françoise Collin dans son étude philosophique intitulée, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, la question qui préoccupe notre auteur n'est pas seulement: "qu'est-ce que la littérature? mais aussi et surtout: à quelles conditions la littérature est-elle possible?" (22-23) Ces deux questions sont, d'après Collin, "traversées par une troisième, [...]: la littérature est-elle possible?" (23) S'interroger sur la possibilité de la littérature d'une part, sur la manifestation de l'expérience littéraire et la topographie de l'espace littéraire d'autre part, c'est tâcher de circonscrire le domaine de la littérature, autrement dit, c'est poser la question du cadre de l'art littéraire. Expliquons-nous, tâchant d'abord de rappeler une définition simple de ce terme: un cadre est ce qui entoure, borne, limite (en l'occurrence un champ ou une œuvre) et, par conséquence, sépare deux territoires, c'est-à-dire, celui qui se trouve à l'intérieur de sa clôture de celui qui s'étend au-delà. Imposant une limite à une œuvre en l'enfermant dans

la structure du cadre, nous émettons a priori l'hypothèse que celle-ci est une et finie. De plus, puisqu'elle s'enferme dans un cadre, elle fait preuve d'une structure interne distinctive; elle est d'ailleurs bien déterminée par sa bordure qui l'expose, la détache du fond environnant et la met en valeur, faisant d'elle un objet à scruter à distance. Ainsi le concept du cadre présuppose-t-il le dualisme qui oppose le dedans au dehors, l'œuvre à l'hors d'œuvre et qui fonctionne grâce aux lignes délimitantes clairement tracées lesquelles mettent en œuvre ce partage. Cependant, tel n'est pas toujours le cas, et les écrits de Maurice Blanchot, œuvre de l'espacement et de la dispersion où résonnent des voix et se mélangent les tons multiples, et où un livre n'affiche ni son début ni sa fin mais au contraire les expose enchevêtrés, mettent en cause et bouleversent cette structure binaire de scission absolue.

La pensée et la pratique de l'écriture blanchotienne s'opposent à toute tentative d'encadrement et récusent toute idée de clôture. Blanchot refuse d'enfermer l'œuvre dans le cadrage du livre. Pour notre auteur, l'œuvre est, "l'ouverture --l'interruption-- par où passe la neutralité d'écrire [...]" (EI 623)¹ Comme le remarque Françoise Collin, "toutes les œuvres de Blanchot [...] laissent le déploiement de l'écriture l'emporter sur la systématique du livre." (14) Le mouvement de l'écriture, force de dispersion et d'interruption, processus incessant et interminable, fait contraste au livre immuable, à la totalité que ce dernier

représente. De plus, pour Blanchot, "écrire, c'est produire l'absence d'œuvre (le désœuvrement)." (EI 622) Explication surprenante, paradoxale à première vue et à l'encontre de toute attente qui verrait dans la production de l'œuvre, voire du livre, le résultat et l'aboutissement de l'écriture. Le concept du désœuvrement, faisant partie de "concepts échappant à toute conceptualisation" (EI 617), mérite notre attention, car il représente pour Blanchot, ce qui définit la littérature tout en livrant cette dernière à l'indéfini.

Dans un des dialogues de *L'Entretien infini* portant le titre "La littérature encore une fois," deux voix constatent que, "dans la littérature se jouerait quelque affirmation irréductible à tout processus unificateur, ne se laissant pas unifier et elle-même n'unifiant pas, ne provoquant pas l'unité." (EI 594) De cette constatation résulte que la littérature "n'est pas identifiable, si elle est faite pour décevoir toute identité et pour tromper la compréhension comme pouvoir d'identifier." (EI 595) Champ trompeur jouant sur ses pouvoirs illusoires et, de cette manière, résistant à sa propre circonscription, la littérature, "se tient à l'écart de toute détermination trop forte." (EI 592) Par le questionnement incessant de ses limites conceptuelles, "elle se retire de l'idée d'œuvre pour faire de celle-ci la forme du désœuvrement." (EI 592) Si la littérature est "en défaut par rapport à elle-même" (EI 594), c'est-à-dire, si elle ne s'affiche que comme manque, absence, écart et irrespect, l'œuvre littéraire ne s'affirme, de son côté, que comme "non

produite, non mise en œuvre, l'expérience du désœuvrement." (EI 594) Pour Blanchot, cette étrangeté du désœuvrement de l'œuvre représente, "ce qui est en jeu dans l'idée d'œuvre, sa secrète différence, ce qui la constitue comme toujours inaperçue [...]." (EI 588) Les écrits de réflexion de Blanchot sont hantés par la littérature, toujours envisagée en tant que question profonde, c'est-à-dire, énigme sans réponse, questionnement sans fin. Quant aux écrits d'imagination, le récit, pendant qu'il se déroule, s'achoppe sur la difficulté de raconter, et se fait tout en soulevant l'impossibilité de récit. Pour Blanchot, par le désœuvrement l'œuvre murmure son impossibilité de faire œuvre. De cette étrange manière, l'œuvre se défait, ou plutôt, elle ne se fait qu'envisageant la possibilité de son impossibilité.

Françoise Collin discerne dans la pensée blanchotienne "l'impossibilité de définir positivement, et de manière autonome, la littérature. [...] la littérature est absence d'essence; sa condition, l'inessentialité." (59) La tentative de cerner donc le champ littéraire ne procède que par négations successives ce qui rend ce dernier insaisissable, indiscernable. De même,

[1] l'œuvre n'est pas un objet dont les contours soient saisissables. L'œuvre, c'est toujours seulement l'approche de l'œuvre. [...] L'approche de l'œuvre, [...] le mouvement qui la porte vers son impossible soi, mouvement par lequel elle ne peut se rejoindre, n'allant pas vers un point où enfin elle serait elle-même, n'allant nulle part. (Collin 29)

À travers l'écriture qui libère le désœuvrement les rapports entre livre et œuvre se trouvent transformés. Le livre n'est plus l'aboutissement mais une étape intermédiaire:

Le livre: passage d'un mouvement infini, allant de l'écriture comme opération à l'écriture comme désœuvrement; passage qui aussitôt empêche. Par le livre passe l'écriture, mais le livre n'est pas ce à quoi elle se destine (sa destinée). Par le livre passe l'écriture qui s'y accomplit tout en y disparaissant; toutefois on n'écrit pas pour le livre. Le livre: ruse par laquelle l'écriture va vers *l'absence de livre*. (EI 623, Blanchot souligne)

La perspective blanchotienne de l'œuvre, du livre et du jeu d'écrire, jeu insensé selon notre auteur qui répète à plusieurs reprises le célèbre vers de Mallarmé, transforme et dérange, voire "désarrange," notre conception de la littérature et de l'œuvre littéraire. On ne peut plus considérer ni le désœuvrement ni l'absence de livre en dehors de l'œuvre ou du livre. C'est justement le rapport entre dedans et dehors, intériorité et extériorité qui, par le truchement de l'écriture passant entre l'œuvre et son désœuvrement, se voit changé. La totalité de la clôture renfermant le livre craque et se détraque. Dès lors, le rapport entre l'œuvre et son dehors, la littérature et l'extériorité du monde "réel," vacille et devient ambivalent. Car si toute œuvre littéraire n'a pour sujet que la littérature,

le désœuvrement est toujours hors d'œuvre, ce qui ne s'est pas laissé mettre en œuvre, l'irrégularité toujours désunie (la non-structure) qui fait que l'œuvre se rapporte à autre chose qu'elle, non parce qu'elle dit et énonce (récite, reproduit) cette autre chose --le "réel"-- mais parce qu'elle ne se dit elle-même, disant cette autre chose que par cette distance, cette différence, ce jeu entre les mots et les choses, comme

entre les choses et les choses, comme entre un langage et un autre langage. Ce dehors de la différence fait que le réel ne semble jamais être dans le réel, mais dans le savoir qui l'élabore et le transforme, et ainsi paraît toujours plus dans le discours de l'œuvre que dans la vie; mais dès que nous avons l'œuvre, aussitôt c'est la vie, par l'extériorité qu'elle représente et qu'elle oppose à l'ouvrage comme son prétendu modèle, qui semble détenir le moment du désœuvrement et indépendamment de ce qu'il en est advenu dans le rapport de l'œuvre.

(EI 614)

Le désœuvrement, mouvement fou auquel l'œuvre s'abandonne, ne fait qu'affirmer l'absence d'œuvre qui ne circonscrit plus une œuvre finie et unifiée, qui ne se situe plus à ses confins mais se trouve toujours murée dans l'œuvre, retenue "entre les fermes limites d'un espace cloisonné." (EI 617) L'absence d'œuvre, au lieu de délimiter, illimite l'espace de l'œuvre, et pousse celle-ci à se livrer à l'expérience de l'inclusion du dehors dont elle n'arrive pas à se défaire. Inclusion illicite, vertigineuse, qui nous mène de la ligne de démarcation à la démarcation de la ligne lorsque l'absence d'œuvre,

cite l'œuvre hors d'elle-même l'appelant toujours vainement à se désœuvrer et faisant que celle-ci se récite, même quand elle croit prendre pour visée "le dehors" qu'elle ne manque pas d'inclure, au lieu de travailler à s'exclure. (EI 617)

La fin du livre et le début de l'écriture annoncés dès les premières pages de *L'Entretien infini*, nous introduisent donc dans un espace de dispersion et d'interruption. Il s'agit de l'espace du fragmentaire, espace-limite qui met en jeu les concepts même de la limite et limitation.

Dans les fragments du *Pas au-delà*, ouvrage exorbitant dont le sens du titre même ne peut être circonscrit, Blanchot

reprend la pensée du fragmentaire. Ce livre, ainsi que *L'Écriture du désastre*, constituent des cas exceptionnels, se situant en marge de la plupart des écrits philosophiques, théoriques ou critiques de Maurice Blanchot, puisqu'on y rencontre non seulement le mélange de deux genres (écrits de réflexion suivent et des fois partagent le même espace avec un récit interrompu ou un dialogue entre des interlocuteurs non-identifiés), mais aussi une juxtaposition des fragments qui viennent remplacer le discours continu et singulier d'un seul sujet philosophant et qui résistent, par leur nature sporadique, à toute tentative de rassemblement.

L'écriture fragmentaire du *Pas au-delà*, réfléchissant sur sa propre structure, c'est-à-dire sur le fragmentaire, se transforme en son propre miroir et devient de ce fait, la source originelle de tout commentaire critique qu'elle contient et provoque dès son articulation. Cet ouvrage, où retentit une "parole en archipel," (EI 454) excède toute tentative qui chercherait à le comprendre et le contenir et résiste à tout mouvement qui aurait pour dessein d'exposer une trame continue, rassemblant et réorganisant les morceaux brisés qui le constituent pour en faire un tout, créer une unité qui ne serait qu'un leurre, découvrir un sens unique là où retentit une parole plurielle.

Par le truchement de l'écriture fragmentaire, *Le Pas au-delà* trace une habile cartographie de l'interruption, du déchirement et de l'écart régissant l'écriture qui se trouve coupée de la présence et qui n'a jamais appartenu au temps

présent. Blanchot y nie toute idée de totalité; en fait, il rejette toute possibilité d'un livre unifié et achevé, exposant au contraire l'absence de livre déjà promulguée dans *L'Entretien infini*, où d'ailleurs la recherche d'une parole plurielle et l'expérimentation avec des caractères typographiques divers avaient débuté. Cette parole plurielle serait fragmentaire, brisure, et se situerait en dehors du tout, séparée de l'espace de la dialectique, exhibant même cette coupure. Elle aurait lieu lorsque le système du tout se présenterait comme ayant déjà été accompli, ayant déjà atteint sa clôture qu'elle viendrait refuser et récuser. Blanchot adopte la "forme" fragmentaire dans *L'Entretien infini* pour traiter d'abord les écrits morcelés de Nietzsche. Dans cet ouvrage ainsi que dans ceux qui lui succèdent (nous pensons au *Pas au-delà* et à *L'Écriture du désastre*) notre auteur ne cesse d'être concerné par ce qui constitue le fragmentaire lequel, "ne voulant dire ni le fragment, partie d'un tout, ni le fragmentaire en soi" (PAD 62), affiche d'abord, "le morcellement --la cassure-- de Dionysos, [...], l'expérience obscure où le devenir se découvre en rapport avec le discontinu et comme son jeu." (EI 235) Blanchot prévient à la fois la pensée selon laquelle il s'agirait, quant au fragmentaire, d'une opposition ou d'une succession simple du discontinu au continu, de la dispersion à l'unité, et l'effort d'une synthèse à laquelle aboutirait fatalement une telle juxtaposition de termes opposés suivant la dialectique hégélienne. L'auteur insiste d'ailleurs à

plusieurs reprises sur cet argument contre la synthèse et contre l'élaboration d'un système de pensée à partir du fragmentaire. Il écrit dans *L'Écriture du désastre*:

La fragmentation, [...] la mise en pièces (le déchirement) de ce qui n'a jamais préexisté (réellement ou idéalement) comme ensemble, ni davantage ne pourra se rassembler dans quelque présence de l'avenir que ce soit. (99)

Le fragmentaire résiste et s'oppose donc à toute tâche visant à la complétude, à la totalité, à la clôture. Blanchot reconnaît, anticipe et, par ces gestes, nous met en garde contre le risque d'une lecture totalisante, unificatrice de l'écriture fragmentaire:

Mais si, écrire, c'est disposer des marques de singularité (fragments) à partir desquels des parcours peuvent s'indiquer sans les réunir ni les joindre, mais comme leur écartement --écartement d'espace dont nous ne connaissons que l'écart: l'écart sans savoir de quoi il s'écarte--, il y a toujours risque pour que la lecture, au lieu d'animer la multiplicité des parcours transversaux, reconstitue à partir d'eux une totalité nouvelle [...]. (PAD 74)

La tâche donc se dessine ainsi: plutôt que de partir à la quête du texte premier, sous prétexte que le fragmentaire n'est que le débris d'une brisure ancienne, il faudrait tracer l'itinéraire du pas au-delà, passage incessant, répétitif, se risquer dans la haute mer et s'engager dans des traversées multiples entre les diverses îles de l'archipel, ce qui répondrait au trajet suivi de l'écriture en le redoublant.

La pensée dans *Le Pas au-delà* se déplace empruntant des "parcours multiples," (PAD 73) traverse les concepts et les retraverse, ce faisant, les redoublant, fait la navette entre

un terme et celui qui, en principe, se trouverait en face, établi comme son contraire et répète "une multiplicité quasi infinie de traverses." (PAD 73) Ses pérégrinations incessantes donnent lieu au questionnement sans fin d'une parole inachevée. Pourtant chaque parcours s'interrompt, chaque pensée est amenée à rendre le dernier soupir, portée à sa limite, étranglée par elle-même, par son propre silence qui la fait taire, suivant cette phrase d'ouverture: "toute pensée dernière pensée." (PAD 7) Ainsi, la finitude appréhendée de la pensée et de l'être, l'interruption brusque de leur cheminement mènent-elles inévitablement, à la réflexion sur l'au-delà et le pas au-delà de l'interdit et de la transgression, sur la percée ou l'annihilation ou l'effacement de la ligne de démarcation au moment même où celle-ci est instituée, dessinée et désignée par le langage. De plus, une pensée qui pense sa limite envisage le temps où elle cesserait d'être, l'espace continu du silence d'où elle vient et où elle retourne, espace de sa survie, d'une certaine manière. C'est sans doute le cas du *Pas au-delà*, qui, pensant la limite et la rupture, "s'organise" en fragments, lesquels, "destinés en partie au blanc qui les sépare, trouvent en cet écart non pas ce qui les termine, mais ce qui les prolonge [...]." (ED 96) Il s'agit donc d'une pensée de la limite qui à la fois trace et efface cette limite et s'achemine ainsi vers le sens absent: "Écrire, c'est peut-être amener à la surface quelque chose comme du sens absent, accueillir la poussée passive qui n'est pas

encore la pensée, étant déjà le désastre de la pensée." (ED 71) Les fragments, bris, signes d'écartèlement, ne murmurent que la pluralité de la parole plurielle:

parole intermittente, discontinue [...]. Ce qui parle en elle, ce n'est pas la signification, la possibilité de donner le sens ou de retirer le sens, fût-ce un sens multiple. D'où nous sommes portés à prétendre [...] qu'elle se désigne à partir de l'entre-deux, qu'elle est comme en faction autour d'un lieu de divergence, espace de la dis-location qu'elle cherche à cerner, mais qui toujours la discerne, l'écartant d'elle-même, l'identifiant à cet écart, imperceptible décalage, où toujours elle revient à elle, identique, non identique. (EI 234-35)

La pluralité, telle que Blanchot l'envisage, la recouvrant du sens absent du pas, à la fois pas de l'interdit et pas de la transgression,² met ainsi en question le principe de dualité sur lequel sont fondés la pensée occidentale, les rapports de hiérarchie qu'entretiennent les deux termes opposés, ainsi que tout système de classification qui en découle.

Les questions principales qui sous-tendent cet ouvrage de Blanchot sont celles du principe de différenciation et de la pensée différentielle. Celle-ci se caractérise par l'imposition de lignes de démarcation séparant les champs conceptuels et délimitant, contenant ce qui appartient à une certaine catégorie à l'exclusion de ce qui se situe et constitue le dehors. En particulier, l'auteur, analysant la manière selon laquelle nous établissons des catégories, s'interroge sur le terme classifié primordialement comme premier et qui, par la suite, permet, cause, établit et finalement met en cause la différenciation dans tout système différentiel. Partant de la base sur laquelle sont bâties les

catégories de pensée, la question porte alors sur ce qui constitue le principe de leur entendement et ce qui met en œuvre leur division.

C'est sous "[l]'exigence du fragmentaire" (PAD 64) entendu comme, "jeu des limites où ne joue nulle limitation; [...] dissociation de limite et limitation [...]" (PAD 64) que Blanchot aborde, d'une part, la pensée de la ligne de démarcation qui régit tout système différentiel, et, d'autre part, les questions du morcellement et de la dissolution de la mort, de l'inaccomplissement du mourir, de l'Éternel Retour. Parallèlement, l'auteur s'engage dans la tentative de briser le cercle tracé par ce dernier.

Dans ce système de partage l'obscénité paraît, à première vue, comme terme étrange et sans rapport avec la pensée différentielle que requiert toute entreprise de catégorisation. Cependant, nous verrons que le concept d'obscénité vient à jouer un rôle primordial dans la pensée de la limite, dans ce que Blanchot appelle "le pas au-delà, [...] à la fois négation et trace ou mouvement de la marche" (ED 33), à la fois interdiction et transgression de celle-ci.

L'obscénité que revêt la mort, selon Blanchot, nous servira donc de terme pivot, de fil d'Ariane qui nous permettra l'entrée dans l'antre non seulement de la mort, mais aussi de l'écriture, de la poétique entendue comme *poiesis*. Dans notre langage d'aujourd'hui l'obscénité est entendue comme vulgarité, grossièreté, inconvenance, chose qui blesse ouvertement la pudeur. Le sens de mauvais augure

que Blanchot évoque entre parenthèses et sur lequel il insiste, est presque oublié de nos jours. L'étymologie du mot obscène reste douteuse d'après tous les dictionnaires consultés qui proposent de diverses origines et rapports sans pourtant réussir à signaler un seul étymon et dès lors à rattacher ce mot à son unique et vraie origine.

D'après le Littré,³ le sens primitif de ce terme est de mauvais augure et, suivant Freund, le dictionnaire nous renvoie au latin *obscenus*, écrit aussi *obscænus*, ce qui semble être une graphie différente de *ob-scævinus* dérivant du verbe *obscavare* (de *ob*, et *scava*, gauche) qui signifie donner un mauvais présage. D'autre part, T. G. Tucker⁴ propose, à côté du verbe *obscavare*, une autre dérivation possible, celle de *obscaenus*, composé de *ob* et *caenum* signifiant boue, saleté, ordure, dans le sens physique et moral; cette deuxième étymologie probable, donnant lieu à une signification et un usage déjà attestés, paraît-il, en latin, serait alors responsable des sens courants du mot obscène. Enfin, selon le *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*,⁵ appartenant en premier lieu à la langue augurale, le terme est ensuite passé dans la langue courante pour signifier ce qui est d'aspect laid ou affreux, ce qu'on doit éviter ou cacher. Cet ouvrage donne un équivalent grec, le neutre pluriel *tá aidóia*, fait remarquer que la variation *obscenus*, *obscaenus* rappelle celle de *scena* ou *scaena*, terme grec exprimant la représentation théâtrale, la scène, et récuse tout rapport, selon les auteurs injustifiable, du mot

avec *caenum*. C'est sur ces significations douteuses, contestées et largement débattues que nous nous attarderons, laissant de côté, pour le moment, le sens primitif d'auguralité.

L'obscène, c'est-à-dire le honteux ou l'effrayant, correspond, nous dit-on, au grec *tá aidóia*, dérivé de *aidôs*, nom tiré du verbe *aídomai*. Le verbe grec a d'abord eu les sens de craindre, respecter, vénérer un dieu, un supérieur, les convenances sociales; il a été utilisé pour traduire, d'une manière générale, un comportement faisant preuve de pudeur et de honte.⁶ Le mot *aidós* que l'on rencontre chez Homère, exprime également le sentiment de respect devant un dieu mais aussi le sentiment de respect humain qui interdit à l'homme la lâcheté. Le terme évoque, encore une fois, l'idée de retenue, de pudeur et d'honneur dont un individu doit faire preuve et qui constitue une qualité exigée par la communauté où ce dernier choisit de vivre. Le terme masculin *aidóios*, tiré de *aidôs*, va dans le même sens; Homère l'emploie lorsqu'il se réfère aussi bien aux divinités qu'aux mortels respectables et vénérables. Pourtant le neutre pluriel *ta aidóia*, a signifié les parties honteuses, privées, cachées, la chose que l'on ne présente pas, l'imprésentable. On voit ici que les dérivés d'un seul mot témoignent d'une divergence radicale. Le respect et la vénération d'une part, la honte dans le sens faible de pudeur et de modestie, et dans le sens fort de stigmatisme d'autre part, ne sont divisés que par une ligne de démarcation impossible à situer et à

arrêter. L'on pourrait imaginer que l'obscène, entendu *tá aidóia*, lance une brillante apostrophe à la pudeur, ou *aidôs*, ce qui cause à cette dernière de se détourner, exprimant du dégoût, d'une chose, qui, dans ce cas, ayant été cachée, retenue et abritée, vient de se révéler exposant toute sa laideur et interrompant, offensant cette pudeur même, qui, en premier lieu, la tenait à l'écart, en la déterminant, la détenant, la confinant. Ainsi, pourrait-on deviner dans cette économie de la pudeur un geste apotropaïque de sa part qui admettrait l'obscénité en partie pour être en mesure de prévenir et, ce faisant, dévier son offense. Il ne s'agit là que de conjectures car l'on ne peut situer ni le moment ni la cause du passage, du glissement d'un sens à l'autre; ce virement de sens se produit ici par des signes de déclinaison,

déterminatifs qui font jouer l'indétermination [...] et entraînent ce qui voudrait se dire dans une dérive générale où il n'est plus de nom qui comme sens appartienne à soi-même, mais n'a pour centre que la possibilité de se décentrer, de se décliner, s'infléchir, s'extérioriser, se dénier ou se répéter: à la limite se perdre. (ED 146)

Étant exprimés par la même famille de mots, les deux sens contraires de *aidôs* et de *aidóia*, ont d'une certaine manière, cohabité et partagé un territoire commun d'une étrange façon, réunis et divisés, opposés, à la fois. Si l'on cherchait, en rassemblant les significations différentes de ces mots, à trouver une propriété que ces derniers pourraient partager, l'on remarquerait que le sentiment de respect ainsi que celui de la honte requièrent avant tout un geste ou plutôt un

commun accord, isolant, mettant à part et à l'écart, hors atteinte, vouant à l'inaccessibilité ce qui est à respecter ainsi que ce qui effraie ou provoque la honte; des limites à ne pas dépasser sont alors marquées, une espèce de garde est montée tout autour.

Pour en revenir au terme latin de l'obscène, on est amené à accepter qu'il ne signifie donc pas principalement l'obscène tel que nous l'entendons; il annonce plutôt l'inadmissible qui doit cependant et d'abord être admis comme inadmissible; c'est alors le défaut de respect ou de honte, l'action de transgression de l'interdit qui constituent l'apocalypse (dans les sens de dévoilement et de découverte) de l'obscénité. En conséquence, le concept d'obscénité soulève la question de la limite, de la bordure qui nous abritent de ce "dehors" et qui s'imposent comme infranchissables, en principe, mais qui risquent d'être franchies et finissent toujours par être franchies pour qu'on les reconnaisse comme infranchissables. Ou plutôt, la marque même de l'infranchissable devient son franchissement toujours préalable et requis. Comment donc entretenir la question de l'obscène sans d'abord admettre et établir un rapport entre ce dernier et ce qui l'exclut et qu'il vient blesser? Comment ne pas provoquer ensuite son excès et débordement, c'est-à-dire comment éviter de l'introduire dans le territoire ennemi, causant ainsi son enflure et inflation, ou, ce qui revient au même, comment ne pas aller au-delà, ne pas passer dans le domaine obscur de l'obscène? Ainsi, s'inspirant de

l'analyse des divers champs sémantiques effectuée plus haut et laissant de côté la filiation pour recourir plutôt à l'affinité formelle entre ce terme et la *skênê*, l'obscène pourrait-il se ré-écrire et se re-définir, par une fantaisie étymologique, comme ob-scène, comme ce qui, se tenant en face ou de l'autre côté de la scène, lui est adverse et en constitue le revers. (Le préfixe ob-, dit le Littré, ajoute au mot qu'il sert à former l'idée de position en face et aussi de renversement.) Cependant, cet outre ou au-dessus ou par-dessus la scène, limitrophe des entours de celle-ci qui l'expulsent et l'exilent, se tournant vers elle, arrive à frayer ses bordures, à délimiter et définir ses contours; il finit ainsi, par être amené sur la scène de la représentation qui ne lui convient pas, enfermé par et grâce à un geste scénique pervers, retournant et détournant. Le passage (inaccompli) de la ligne par l'ob-scène suit le raisonnement suivant: "Marquer, [...] déjà exiger la ligne de démarcation à ne pas franchir et l'exiger cependant comme à partir de son franchissement en vue d'un tout autre espace." (PAD 77) C'est cet accident imminent du débordement de l'ob-scène que l'écriture fragmentaire du *Pas au-delà* recherche et qui guette entre les fragments, dans l'espace négatif des blancs qui séparent et encadrent ceux-ci; cette structure singulière de l'œuvre forme donc le contexte qui invite ce jeu de mot; nous pouvons mieux nous rendre compte de cette dernière signification fabriquée de l'ob-scène ainsi que du travail entrepris, du rôle joué par celui-ci entre les lignes du

texte blanchotien, en interrogeant de plus près l'expression de "l'obscénité de la mort," relisant le fragment dans lequel on la rencontre, remarquant les lignes tracées et les trajectoires de la pensée qui les transgresse.

L'ob-scène entendu comme débordement grossier et indiscret, comme contemplation ou considération de la limite, résulte du déploiement illicite de cette limite même qui, étant non-représentable et excluant toute représentation, nous oblige à recourir à la métaphore de la mort. On contourne alors, l'impossibilité de sa représentation, en produisant et en lui suppléant un simulacre, selon Blanchot:

D'une certaine façon et depuis toujours, nous savons que la mort n'est qu'une métaphore pour nous aider à nous représenter grossièrement l'idée de limite alors que la limite exclut toute représentation, toute "idée" de limite. (PAD 75)

Il ne faudrait donc pas perdre de vue ce rapport étroit entre la mort et la limite, la relation que nous entretenons avec cette limite "dont on ne sait si la vie ne serait pas ce que la mort a pour limite," (PAD 68) dans la lecture du passage qui suit: "La vulgarité ou l'obscénité (le mauvais augure) de la mort: son manque de retenue qui vient de l'exposition, c'est-à-dire de ce qui la rend, en dépit de tout, publique [...]" (PAD 137). Par la parenthèse l'auteur semble souhaiter prévenir, anticiper et simultanément interrompre toute interprétation hâtive du mot "obscénité" qui l'accouplerait avec celui de vulgarité, pour ne retenir, ce faisant, que les sens répandus et plus communs de dégoût et d'inconvenance. Ici, la vulgarité, avec ses connotations de banalité et de

prosaïsme, se présente comme une façon alternative d'exprimer le "mauvais augure," c'est-à-dire le présage, la prévision ou le pronostic, termes qui évoquent avant tout la lecture d'un signe. Ce qu'on "lit" et par la suite, ce qu'on interprète est ce qui vient de se produire et qui s'envole déjà vers le passé; cependant notre lecture prête de nouvelles orientations et directions à l'événement passé qu'elle accroît, le faisant ainsi pénétrer en intrus dans l'avenir, car l'augure que l'on en tire se fait toujours en vue de prédire l'à-venir. Le pronostic ou l'interprétation proleptique entretient l'ambition de déchiffrer les signes inscrutables pour anticiper le futur et dévoiler tous ses secrets inquiétants, lui retirant ainsi tout mystère et toute qualité d'inconnu. Il s'agit d'importer et d'imposer une réponse à la question immense de "ce qui va se passer," question dont la profondeur s'abîme et les contours se dessinent encore vaguement. Cette tentative obstinée qui tâche de rendre présent ce qui n'appartient pas au temps présent, qui tend à amener prématurément aux confins de la présence le non-encore subsistant, qui affirme que l'inconnu mystérieux va être su, finit par interrompre et par abolir ce qu'elle souhaite constituer et sécuriser: l'avenir, lequel s'évanouit sous l'ambiguïté de la prophétie.

Il reste à savoir comment le présent est affecté par ce geste proleptique. À son tour, il devient le relais entre le hasard d'un événement passé et la conjecture d'un futur forcé, faux; l'espace de l'augure est ce qui lie le "venir de

se passer" (où présent et passé se confondent et passent l'un dans l'autre) à l'à-venir. Le présent alors, s'efface et se retire, se transforme en un non-lieu où aucune présence ne se présente et où, au contraire, se manifeste la présence de l'absence. Le cercle fortuit et fracturé que l'augure établit devançant l'avenir, en est un de la parole divinatoire; pourtant sa structure ou plutôt sa clôture et les relations de successions qu'il met en jeu évoquent d'une manière oblique la version blanchotienne de l'Éternel Retour du Même nietzschéen laquelle annonce: "avenir toujours déjà passé, passé toujours encore à venir, d'où la troisième instance, le présent, s'excluant, exclurait toute possibilité identique." (PAD 21)

Pensant l'Éternel Retour du Même, Blanchot refuse toute possibilité de présence au présent. Tout revient sauf le présent qui se trouve déplacé par ce retour même. Ainsi, "l'exigence du retour, excluant du temps tout mode présent, ne libérerait jamais un maintenant où le même reviendrait au même, au moi-même." (PAD 21) Par là, toute éventualité d'identité et de coïncidence avec soi se perd; un écart se creuse dans la compréhension du sujet comme sujet présent à soi. Le rapport à soi se transforme, se déplace et cette brisure semble analogue à celle du miroir; ce dernier, fracturé, renvoie dorénavant un idôle tordu, dispersé par les lignes brisées. Ensuite, le présent, le maintenant où tout devrait, selon la loi du Retour, retourner, se retire; il n'y a plus de maintenant pour que le "tout revient" approche,

arrive ou aborde; il est alors condamné à une répétition perpétuelle sans origine. Il ne reste plus qu'à attendre le passé et à considérer l'avenir comme écoulé "*sous une apparence fausse de présent,*" (PAD 22) lequel se trouve réduit à une ligne de démarcation "*franchie-infranchissable,*" régie par le double mouvement du "*pas au-delà.*" Par conséquent, tout rapport subsistant entre le passé et l'avenir devient problématique car les deux sont disjoints, séparés par une brèche qui ne peut s'appréhender, et donc être traversée ou remplie:

Soit un passé, soit un avenir, sans rien qui permettrait de l'un à l'autre le passage, de telle sorte que la ligne de démarcation les démarquerait d'autant plus qu'elle resterait invisible: espérance d'un passé, révolu d'un avenir. Seule, alors, du temps resterait cette ligne à franchir, toujours déjà franchie, cependant infranchissable et, par rapport à 'moi', non situable. L'impossibilité de situer cette ligne, c'est peut-être cela seulement que nous nommerions le "*présent.*" (PAD 22)

Le présent donc est marqué par le manque de territoire propre et aisément déterminable. Ses bords se trouvent incessamment submergés par le débordement de ce qui se tient en deçà et au-delà de son instance temporelle, ce qui donne lieu à l'atopie qui le caractérise. L'indécidabilité dont le présent est frappé, cette rupture du cercle en son milieu, introduit la pensée d'un temps achevé, "*sauf en ce point actuel que nous croyons détenir et qui, manquant, introduit la rupture d'infinité, nous obligeant à vivre en état de mort perpétuelle.*" (PAD 22) Pour Blanchot, le temps, selon la loi de l'Éternel Retour, est à la fois considéré comme fini et infini. Par là découle, peut-être, l'impossibilité de

définir, d'arrêter et de délimiter la mort en tant qu'événement, car elle est, comme nous le verrons, d'un inaccomplissement essentiel et d'une répétition infinie. Elle échappe ainsi à notre mesure et perception du temps et jouit d'un caractère transcendantal.

La mort, selon Blanchot, détient notre avenir. Pourtant on ne découvre que son tombeau, vestige de son passage toujours déjà passé: *"Le vide du futur: la mort y a notre avenir. Le vide du passé: La mort y a son tombeau."* (PAD 26) La mort est l'inconnu et l'inconnaissable, ce que l'on ne peut se représenter, ce qui nous échappe perpétuellement, sans que nous puissions pourtant lui échapper, car elle apporte une fin, mais elle est elle-même sans fin: *"le coup unique de la mort répétitive."* (PAD 133) Le caractère unique de la mort est ce qui empêche et interdit sa représentation, rend impossible et nulle sa connaissance et reconnaissance. Pourtant la mort se répète dans l'anonymat, tout autour de nous, et là se présente notre seule chance d'y avoir accès. À défaut de pouvoir nous représenter et de connaître notre propre mort, nous nous tournons vers la mort des autres et, saisissant cette occurrence inattendue, nous l'entraînons sur scène, l'exposant, tâchant de découvrir à travers cette mort étrangère ce que la nôtre pourrait être. En d'autres termes, c'est parce que la connaissance de la mort, tout comme l'appréhension de la limite, nous manque que l'on force sur la "scène" de la représentation ce qui ne lui convient pas, ce qu'elle ne peut contenir, ce qui la transcende, à voir, la

mort exposée. La bordure de la scène sur laquelle est entraînée la mort pour qu'on la contemple ne lui correspond pas, puisque celle-ci, mettant une fin irrévocable et irréversible à tout, finit par survivre à elle-même, excédant la possibilité de mourir que nous possédons, vivants, mais qu'elle nous retire en nous ôtant la vie. À la démesure dont fait preuve la mort et qui rend sa représentation imprésentable s'ajoute un autre obstacle à sa connaissance, à savoir, son manque d'historicité.

La mort se qualifie d'injustice, c'est-à-dire d'un manque éternel de justesse puisqu'elle arriverait toujours ou trop tôt ou trop tard. (EL 118) Il n'est donc pas de moment propice qui accueillerait la mort, tout comme il n'est pas d'espace où celle-ci puisse avoir lieu, ce qui veut dire que l'événementiel et la temporalité lui font défaut puisqu'elle n'a rien d'un incident dont on peut témoigner le début, le déroulement et la fin ni d'un fait qui arrive à se produire. La mort, souvent conçue comme limitation ou seuil à passer, ne fait donc pas preuve de contours, ne connaît pas de limitations. Par conséquent, elle manque de retenue, de pudeur, de discrétion et, de ce fait, elle est l'incontenable, ce qui est voué à l'excès et au débordement. L'exposition de la mort, source de son obscénité, signifie aussi la dislocation, la dispersion, l'émiettement que subit la victime de la mort lorsqu'on la soumet au regard du public. Ce geste déplacé qui emmène la mort hors de son "espace" d'irreprésentable, d'inimaginable, devient le geste

inaugural qui défait ce qui était et qui devrait être à soi, qui prive du privé, du caché, pour venir l'étaler et le livrer au regard du monde. Si, par son exposition, la mort démontre une perte définitive du propre, elle ne cesse d'être par contre, ce qu'on ne peut s'approprier, le fuyant, ce que, manquant de retenue, l'on ne peut retenir. La publication de la mort annonce que cette dernière n'est qu'une fin insituable dans le temps et fugace. À l'incertitude du temps de l'être mort ou de l'être sans être s'ajoute une neutralisation de l'espace que la mort, sous l'apparence du mort vient occuper, causée par le problème d'appartenance ou non de la dépouille au lieu où celle-ci gît.

Dans une des annexes de *L'Espace littéraire* intitulée "Les deux versions de l'imaginaire," Blanchot, étudiant l'image, est fasciné par son caractère insaisissable, ce qui le conduit à émettre l'hypothèse que l'étrangeté cadavérique pourrait aussi bien être celle de l'image. La mort est scrutée ici à travers la présence du mort, du défunt, ce qui constitue d'une part, la seule possibilité de l'envisager et de la dévisager, le cadavre étant l'unique preuve tangible du passage ou de l'avènement de la mort, mais qui soulève d'autre part, la question des restes et le problème que pose leur classification. Le mort qui repose devant nous, trouble notre capacité de catégorisation car bien que sa dépouille soit devant nous, le corps privé de vie reste comme suspendu entre ce monde et l'au-delà et, par là, toute décision quant

à sa place propre, toute tentative de le ranger dans une catégorie quelconque, est interrompue, reste en suspense.

La mort suspend la relation avec le lieu, bien que le mort s'y appuie pesamment comme à la seule chose qui lui reste. Justement cette base manque, le lieu est en défaut, le cadavre n'est pas à sa place. [...] La présence cadavérique établit un rapport entre ici et nulle part. (EL 269)

Par la suite, écrit Blanchot, notre propre perception et compréhension de l'espace que le défunt occupe, avec nous, se voit bouleversée. Nous sommes situés, face au cadavre, à la fois devant cette dépouille, et derrière elle, car nous sommes ce que le mort, mourant a laissé derrière lui. De plus, le mort n'appartient plus à ce monde qu'il a quitté en mourant; et, pourtant, son cadavre est resté derrière, délaissé dans un monde étranger par celui qui vient de trépasser, montrant alors "à partir d'ici, la possibilité d'un arrière-monde, d'un retour en arrière, d'une subsistance indéfinie, indéterminée, indifférente, [...]." (EL 269) La présence cadavérique vient donc trahir le lieu où elle se trouve. L'espace, jusque là familier, se déstabilise, se transforme, contaminé par le mort qu'il détient et qui pourtant le transgresse. Ce dernier, par son état d'être sans être, là et aussi au-delà, provoque un changement de perspective vertigineux; à sa proximité, qui est la plus éloignée, nous sentons la terre glisser sous nos pieds, les bords de notre monde confondus, enroulés sur eux-mêmes, insituables. Il s'agit là, d'un flottement, d'une vacillation interminable entre ce qui, attaché encore en ce monde, se trouve cependant dans un état de détachement absolu, à la

fois, "rivé à ici par une étreinte des plus étranges, et cependant dérivant avec lui, l'entraînant plus en dessous, plus en bas, par derrière, non plus une chose inanimée, mais Quelqu'un, [...]." (EL 269-270) Ici, se manifeste encore le débordement de la mort, "son manque de retenue," qui nous dépouille de toute certitude.

La pensée de l'ob-scène déstabilise et bouleverse notre conception de la bordure qui délimite le territoire conceptuel de la mort. Celle-ci ne dessine plus tout simplement d'un trait appartenant au dehors des confins de la scène, mais, se divisant, elle se retire pour participer au dedans qu'elle forme. "*Tentative pour délimiter avec l'absence de limite encore un certain territoire,*" (PAD 141) écrit Blanchot. S'inspirant de *La Folie du Jour*, Derrida a appelé invagination cette absence qui se présente et qui défait l'opposition du dedans au dehors introduisant une poche d'extériorité à l'intérieur: "L'invagination est le reploiement interne de la gaine, la réapplication inversée du bord externe à l'intérieur d'une forme où le dehors ouvre alors une poche."⁷

Cette structure d'extériorité repliée à l'intérieur devient encore plus transparente, quand Blanchot, expliquant l'obscénité de la mort, rapproche celle-ci à la pudeur et à l'innocence, termes qu'il contraste à celui de la perversion. Le mouvement de la pensée est ici caractérisé de pervers par l'auteur parce qu'il procède à partir d'une inclusion

incorrecte et inconvenante. Par son exposition, par sa publication la mort se trouve,

livrée au morcellement, à la dissolution du Dehors --ce qui, par un rapprochement difficile à éviter, difficile à accepter, tend à laisser penser ensemble l'innocence mortelle et l'innocence sexuelle dans leur inconvenance réciproque, dans la perversion qui "convient" à l'une et à l'autre (perversion de ce qui n'est jamais droit), dans la pudeur que cette perversion requiert ou rejette (tout en la requérant toujours), choses toutes deux, choses dites sales et se décomposant selon une pluralité qui serait plus sale que toutes choses sales (mais pluralité aussitôt reprise, offusquée --comment autrement?-- tandis que nous poursuivons notre travail d'unification sous la nécessité de parler et de penser la sexualité comme unité des choses sexuelles --tout cela qui coule, se déchire, se défait, sans aucune propriété ou appropriation personnelle-- et la mort comme unité des effets mortels). (PAD 137)

L'exposition publique a donc comme conséquence la perte de ce qui nous est propre, de ce qui nous appartient, indiquant ainsi une désappropriation qui aussitôt donne lieu à une réappropriation. La pensée blanchotienne s'engage ici dans un labyrinthe conceptuel où se multiplient et s'enchêvetrent inévitablement les lignes courbes et tordues et où se dissimule petit à petit tout chemin frayé qui est censé mener droit au bout et au but. C'est que ce dernier n'est plus en vue, il se voile et s'écarte comme se voile et s'écarte tout commencement ou origine, tout point de départ. À partir de cette longue citation et suivant un tracé oblique, nous allons examiner les lignes de partage entre les concepts de la pudeur et de la perversion, de la loi et de son dehors ou hors-la-loi, de la folie et de la raison.

Dans la partie du fragment citée plus haut, Blanchot insiste sur l'inévitabilité du caractère pervers (incorrect,

insensé) qu'acquiert tout raisonnement qui tâche de penser la mort en la séparant de la vie, la plaçant sur une scène qui ressemble à une scène théâtrale, l'isolant, présupposant que de loin, en spectateurs, l'on pourrait facilement voir et découvrir un spectacle fascinant et prestigieux. D'une certaine manière, l'on trace ainsi une ligne ou, plutôt, on établit un site d'observation à partir duquel il deviendrait possible de contempler cette limite ultime que constitue la mort. Seulement, les choses ne sont pas aussi simples ni les deux territoires aussi franchement tranchés. Cette façon de considérer la mort en spectacle éloigné évoque la pensée impossible et certes nullement innocente de l'innocence sexuelle et de l'innocence mortelle. Comment parler honnêtement d'innocence, comment la concevoir dans son état pur, sans la contaminer, la souiller et lui nuire du même geste? Ainsi la pensée devient-elle nécessairement perverse se rapprochant des relations dites "perverses" qu'entretiennent la pudeur et la perversion. Cette dernière forme la bordure de la pudeur, son cadre, ce qui la délimite et ce à quoi nous avons accès par le chemin frayé mais demeurant toujours infrayable du pas au-delà. Le bord impudique qui encadre la pudeur, Blanchot y insiste et nous ne pouvons pas ignorer ce jeu sémantique, n'est jamais droit. Il s'agit donc d'une clôture qui ne confine pas purement et simplement mais qui se comporte d'une manière insensée étant donné que ses côtés sont formés par des lignes tordues qui vacillent et finissent ainsi par se replier et s'enfoncer à

l'intérieur de ce qu'elles étaient censées border, le traversant et le débordant.

En général, nous ne parlons de perversion qu'en termes de pudeur; par rapport à la pudeur donc, la perversion est tout ce que cette première exclut et expulse hors de son champ sémantique. Elle constitue ainsi une déviation de la norme et se trouve marquée par ce qui est d'avance indiqué comme délimitation; la perversion est ainsi hors-ligne. Rejetée, elle rejette, nous dit Blanchot, à son tour, son opposé que cependant elle requiert à la fois. Elle l'exige donc, ne peut s'en passer, réclame son intervention qu'elle juge indispensable pour sa définition et sa manifestation. Mais de cette manière, la pudeur se met à la disposition de la perversion et son territoire est réquisitionné au profit de celle-ci. Une fois envahi, cet espace perdu devient lui-même pervers, contaminé par ce qu'il inclut incorrectement, tout en l'excluant. Un mouvement étrange se dessine ainsi, qui transforme le réquisitoire de la pudeur en requête et requis du travail de la perversion. D'une manière paradoxale donc, si la perversion constitue une limite, celle-ci "ne saurait s'inscrire qu'à partir de son franchissement --le franchissement de l'infranchissable-- et à partir de là interdite." (PAD 66) Le jeu de l'interdit et de la transgression obéit à une certaine loi que Blanchot a énoncée ainsi:

il faut qu'il y ait franchissement pour qu'il y ait limite, mais seule la limite, en tant qu'infranchissable, appelle à franchir, affirme le désir

(le faux pas) qui a toujours déjà, par le mouvement imprévisible, franchi la ligne. (PAD 38)

La pensée blanchotienne de la limite et de sa transgression s'inscrit dans la tradition nietzschéenne du dépassement laquelle a influencé et s'est transformée dans les écrits non seulement de Blanchot mais aussi de Bataille et de Heidegger.

D'après Bataille, "la transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète."⁸ Ici la transgression suit et poursuit l'interdit et il suffit qu'elle passe outre pour que celui-ci se forme, se confirme et s'installe comme tel après son dépassement constitutif. Il semble alors que la boucle se referme après avoir été brisée pour former un maillon de la chaîne qui se compose par le nœud de l'interdit, l'effraction tranchante de celui-ci et, finalement, son inauguration par cette dernière. Foucault a vu dans ce jeu d'interdépendance entre la limite que constitue l'interdit et sa transgression un rapport en vrille où la limite se déplace et accompagne infiniment sa rupture qui ne s'accomplit ainsi jamais.⁹ Cependant, Bataille s'écarte de Blanchot en ce que ce premier voit dans cette conception transgressive de l'interdit le mouvement de la relève (*Aufhebung*) hégélienne signifiant le dépassement de l'interdit qui finit pourtant par le maintenir. Pour Blanchot, le mouvement de la transgression s'immobilise immédiatement, avant même qu'il ne commence, car le pas qui s'approche de la ligne interdite est aussi celui qui s'éloigne d'elle en reculant, frappé d'interdit. La prohibition et sa transgression ont lieu en même temps, car

le pas s'écrit à la fois comme le "faut pas" qui crée la limite interdite et le "faux pas" qui l'efface. C'est pourquoi la limite est "hors de tout 'il y a'." (PAD 66) Qui de plus est, avec le retrait du présent il n'y a plus un temps pour que l'interdit se prononce et pour qu'ensuite sa transgression s'annonce et s'accomplisse. Les sens illimités du pas et de l'expression "pas au-delà" mettent en place "un jeu sémantique [qui] nous donne un glissement de sens, mais rien à quoi nous puissions nous fier comme à une réponse qui nous contenterait." (ED 33) À cette indécidabilité foncière s'ajoute la marque du neutre, son jeu qui démarque et "neutralise jusqu'à cette ligne de démarcation qu'il ne saurait être question, la franchissant, de franchir." (PAD 106) Cette neutralisation, affirme Blanchot, "évoque (ne fait qu'évoquer) le mouvement de l'*Aufhebung*, mais s'il suspend et retient, il retient seulement le mouvement de suspendre [...]." (PAD 105-6) Dans sa pensée du pas comme pas retourné dont les significations s'enlacent pour former un nœud gordien, Blanchot rejoint jusqu'à un certain point le projet heideggerien exposé dans *Über die Linie* (*De la Ligne*) essai surnommé d'ailleurs "traité du nihilisme."¹⁰

Ce texte constitue la réponse de Heidegger à une lettre de Jünger portant le même titre que les deux auteurs entendent différemment. Si Jünger fait une étude topographique du passage au-delà de la ligne, du *trans lineam*, Heidegger propose au contraire une topologie du *de linea*, une recherche du site de la ligne, récusant ainsi la

possibilité de franchissement de celle-ci. Ce dernier soutient alors que le dépassement (*Überwindung*) du nihilisme consiste dans l'appropriation (*Verwindung*) de la métaphysique, ce qui se traduit par l'appropriation de l'oubli de l'être, appropriation sur laquelle repose l'essence du nihilisme. Heidegger remarque alors que le chemin qui mène à l'entrée dans l'essence du nihilisme a tous les aspects d'un retour. Il ne s'agit donc pas de traverser la ligne qui constitue la limite du nihilisme, car celle-ci, au lieu de former un trait linéaire, se replie et s'enroule sur elle-même. Ned Lukacher¹¹ traduit le terme de *Verwindung* par une torsion décisive de la ligne qui effectue une restitution de la dissimulation de l'Être. Ainsi, d'après ce dernier, "'Verwindung' is the name, not for overcoming logocentrism, but for breaking the concealed semantic field of certain words, not for falsely claiming to have undone concealment, but for unconcealing the insurmountability of concealment." (253) Le mouvement de la transgression est donc un faux mouvement inadéquat qui "ne transgresse pas la loi mais l'emporte avec elle." (PAD 139) Il ne fait que révéler l'impossibilité de son accomplissement et se prendre dans une limite "interdite de par la transgression ou infranchissable si ou dès que déjà franchie et aussitôt et en même temps détournée de tout franchissement (de toute franchise)." (PAD 80) Cette limite affichant son manque de droiture et de linéarité se dissimulant dans son éloignement ne peut être arrêtée; ni située ni situable, elle ne connaît pas de terme

et donne lieu à une seule et ultime injonction: "*Parle sur l'arrête --ligne d'instabilité-- de la parole.*" (PAD 184) Tel est l'ordre ou plutôt la requête formulée également par la perversion ligne vacillante qui limite la pudeur. Cette dernière finit ainsi par trébucher sur ce bord tranchant, se prendre dans les filets tendus de sa limite qu'elle tâche de définir sans fin.

La perversion, puisqu'elle constitue, comme nous l'avons montré plus haut, une limite tordue, finit par gauchir, détourner et déplacer ce qu'elle délimite en l'invaginant, en créant une poche d'extériorité à l'intérieur, déstabilisant celui-ci. La frontière qui séparait donc le dedans du dehors suivant un mouvement d'oscillation, se soustrait. Aussitôt tracée, elle se rétracte. Voici comment Derrida circonscrit le dédoublement de la bordure:

le bord apparemment externe d'une clôture, loin d'être simple, simplement externe et circulaire, selon la représentation philosophique de la philosophie, ne fait signe au-delà, vers le tout autre, qu'en se dédoublant, se faisant "représenter," replier, re-marquer à l'intérieur de la clôture, du moins dans ce que la structure produit comme effet d'intériorité. Mais c'est précisément cet effet de structure qui se déconstruit ici. (Parages 146)

Le dédoublement et reploiment de la limite finit ainsi par déconcerter l'édifice de la pensée différentielle tel que nous le connaissons. Nos principes de différenciation, de définition et de délimitation des champs conceptuels se voient ébranlés. Il n'est plus possible de diviser, classer et catégoriser selon les lois et la certitude d'une pensée essentiellement dualiste qui établit des

hiérarchies, des termes premiers en position de force auxquels s'opposeraient leurs contraires (que d'ailleurs ces concepts premiers déterminent), ni d'aboutir par là à quelque unification ou synthèse. Les rapports d'hierarchie que caractérisait ce système d'oppositions binaires se voient inversés, l'on pourrait même dire, annulés, donnant lieu à une éternelle répétition de différence de forces; nous ne sommes plus en mesure de décider, en ce qui concerne la perversion et la pudeur, lequel de ces deux termes borde et délimite l'autre. Toute compréhension de la pudeur comprend d'un même coup, tout en l'excluant, sans la comprendre donc, la perversion et vice-versa.

Tel était le cas, souvenons-nous, de la vie et de la mort à propos desquels Blanchot remarquait qu'il était impossible de savoir si la mort constituait la limite de la vie ou si, au contraire, la vie n'était pas ce que la mort avait pour limite. Si la mort, l'être mort participe au langage régi par l'être sans totalement y appartenir, la folie est également toujours définie par rapport à la raison et se constitue comme une question prononcée par celle-ci, comme une rencontre de la raison et de ce qu'elle ne peut tolérer; elle devient alors l'au-delà auquel on ne peut avoir accès, dans lequel on ne peut passer: "La folie signifie alors: personne ne dépasse le seuil, sauf par folie, et la folie est le dehors qui n'est que le seuil." (PAD 166)

Une fois de plus nous sommes amenés à constater qu'il devient impossible de trancher, de faire un don de la limite

à un "état" plutôt qu'à l'autre, de décider avec certitude lequel des deux concepts est le premier et lequel vient en position seconde. L'un engendre l'autre, a besoin de l'autre pour s'y substituer. Désormais, les deux se trouvent inextricablement imbriqués, et *"ne se délimitent plus [mais] se fragmentent."* (PAD 92) Le dedans donne lieu en même temps, du même pas, au dehors et c'est le "domaine" liminaire et sinueux de l'ob-scène, de la limite qui s'enroule, se replie et vacille entre-deux. Étrange limite qui, menant fatalement à l'emboîtement du dehors dans le dedans, dessine un territoire qui ne présente ni un effet d'intériorité ni un effet d'extériorité, ni un point de commencement ni une fin. Espace instable marqué et tracé par le neutre qui "ne fait peut-être que recueillir cette perversité de l'autre en la rendant encore plus perverse par l'ombre qui la recouvre sans la dissiper, sans parvenir à une vraie négation [...] capable de repos ou de clarté." (PAD 104) Le neutre, nous dit Blanchot, fait ressortir et donne à saisir "l'autre de l'autre, le non-connu de l'autre, son refus de se laisser penser comme l'autre que l'un et son refus d'être seulement l'Autre ou encore l''autre que.'" (PAD 105) Dans la juxtaposition d'une affirmation et d'une série de négations, le neutre met à l'œuvre ce qui est nommé œuvre du désœuvrement, concept qui, selon les mots de Blanchot même, échappe à la conceptualisation.

Le désœuvrement, autrement dit l'absence d'œuvre, est murée dans l'œuvre qu'elle vient hanter, démontant son cadre

de livre, effaçant ses marges et signalant la rencontre de l'œuvre avec son dehors, rencontre qui l'ouvre à ce dernier et qu'elle ne fait que citer et re-citer, incluant ainsi cette extériorité, "se contentant de la contenir sans la contenir (la transformer en contenu)." (EI 630)

Notes

¹ Pour les œuvres de Maurice Blanchot les sigles suivants ont été établis:

ED: *L'Écriture du désastre*
 EL: *L'Espace littéraire*
 LV: *Le Livre à venir*
 EI: *L'Entretien infini*
 PAD: *Le pas au-delà*
 PF: *La part du feu*

² Voir l'article de Steven Ungar, "Parts and Wholes: Heraclitus/Nietzsche/Blanchot" *Sub-Stance* 14 (1976): 126-141. Ungar écrit à propos de l'écriture fragmentaire: "as the ultimate characterization of writing, the fragmentary hovers along the extreme limit between the intelligible and the unintelligible -the pas in *Le pas au-delà* simultaneously a prohibition against and a step beyond." (138)

³ Voir Émile Littré. *Dictionnaire de la Langue Française* (Paris: Gallimard et Hachette, 1965-1967).

⁴ Voir T. G. Tucker. *Etymological Dictionary of Latin* (Chicago: Ares Publishers, Inc., 1985).

⁵ Voir A. Ernout, A. Meillet. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine* (Paris: Klincksieck, 1967).

⁶ Sur les sens des mots grecs, voir Émile Boisacq. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1950) et aussi, Pierre Chantraine. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque* (Paris: Klincksieck, 1968).

⁷ Voir l'ouvrage de Jacques Derrida, *Parages* (Paris: Galilée, 1986) 143, entièrement consacré à Maurice Blanchot.

⁸ Voir Georges Bataille, *Œuvres Complètes*, vol. 10 (Paris: Gallimard, 1987) 67.

⁹ Voir l'article de Michel Foucault, "Préface à la transgression" *Critique* 195-6 (1963): 751-69. Voir aussi la discussion de Joseph Libertson de cet article dans: *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille and Communication*, (The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1982) 66-67.

¹⁰ Voir Martin Heidegger. *Questions I*. Trad. Henri Corbin (Paris: Gallimard, 1968) 197-252.

¹¹ Voir l'article de Ned Lukacher, "The 'Demolition Artist': Nihilism, Textuality, and Transference in the Work of Ernst Jünger and Maurice Blanchot" *Boundary 2* 10.3 (1982) 251-269.

DE PARAGES EN PARERGA: UN DÉCONCERTANT MOUVEMENT DE
"PARALYSE"

Dans une tentative d'établir une première définition du concept de l'ob-scène nous avons scruté, dans le cadre du chapitre précédent, la pensée blanchotienne de la limite, ce qui nous a mené à remarquer une ligne de démarcation qui, aussitôt marquée, se dé-marque. La limite blanchotienne, affichant la présence de sa seule absence, finit toujours par dé-limiter tout territoire qu'elle était censée délimiter, autrement dit, circonscrire. L'effacement ou retrait de la ligne aussitôt tracée aboutit alors à une indécidabilité foncière des lieux par où celle-ci passe, ainsi qu'à une confusion entre les territoires des champs conceptuels qu'elle devrait en premier lieu séparer, puis constituer dans leur état pur.

D'après Blanchot, tout champ conceptuel se caractérise par une ouverture, voire, par une embouchure qui l'expose à son dehors; ce dernier entre en jeu dès l'étape de la conception du concept creusant ainsi une poche d'extériorité à l'intérieur de sa structure. Se trouvant dans cet état de proximité, le dedans et le dehors vacillent, coupés par une ligne d'instabilité.

Pourtant Blanchot ne se contente pas de noter simplement l'imbrication inextricable de deux concepts contraires; il

arrive même à suggérer la primauté du dehors sur le dedans, par exemple, du hors-la-loi sur la loi, de la transgression sur l'interdit, effectuant ainsi un renversement de l'ordre hiérarchique établi:

la transgression --la décision de manquer à ce qui ne saurait exister-- précède la promulgation de l'interdit, la rendant alors possible, comme si la limite ne devait être franchie que pour autant qu'elle est impossible à franchir et se révèle alors infranchissable par le franchissement même. (*L'Amitié* 321)

Dans sa considération de l'atopie de la ligne, Blanchot ne se limite pas aux seuls exemples de la transgression et du frayage co-substantiel à l'infrayable; sa pensée s'étend au questionnement du texte littéraire en tant que tel et à la relation de ce dernier au commentaire dit critique. C'est justement sur cette distinction entre l'œuvre et la théorie littéraire que nous nous proposons de nous arrêter, admettant que la théorie forme d'une certaine manière le cadre du texte qu'elle est appelée à considérer.

Dans le chapitre de *L'Entretien infini* portant le titre "Le pont de bois," Blanchot s'interroge sur le concept du commentaire critique, sur ce qui le provoque et le détermine, enfin, sur ce qu'est un commentaire ainsi que sur les raisons de son existence.

Depuis l'interprétation du mythe des Sirènes dans *Le Livre à venir*, Blanchot n'a cessé d'être fasciné par le défaut que le chant inhumain de ces créatures monstrueuses faisait transparaître, défaut constitutif de la beauté même de cette mélodie étrange. Dans "Le pont de bois" et selon les spécifications de Blanchot même, le propre du commentaire est

le fait qu'il vient répéter "la répétition qui fonde [l'œuvre] comme œuvre unique." (EI 570) Par cette répétition, l'analyse que produit le commentaire ne fait que redire le manque de parole, c'est-à-dire, ce que l'œuvre a passé sous silence. C'est à partir de ce défaut, de ce manque interne dont l'œuvre fait preuve que la parole critique se prononce; cette dernière semble être nouvelle, mais, en vérité tel n'est pas le cas. D'une part elle paraît nouvelle, d'autre part elle se confond, du même coup, avec la parole silencieuse de l'œuvre qu'elle prétend combler; l'œuvre se définit alors par rapport au commentaire comme "n'[étant] complète que s'il lui manque quelque chose, manque qui est son rapport infini avec elle-même, plénitude sur le mode du défaut." (EI 572) L'espace de l'œuvre donc, devient un espace hybride où deux paroles différentes passent sans cesse l'une dans l'autre, se croisant à l'infini:

Il semble que [l'œuvre] détienne, comme son centre, le rapport agissant et inéclairé de ce qu'il y a de plus "intérieur" et de plus "extérieur," de l'art qui met en jeu une dialectique et de la dialectique qui prétend englober l'art, c'est-à-dire qu'elle détiendrait le principe de toute ambiguïté et l'ambiguïté comme principe (l'ambiguïté: la différence de l'identique, la non-identité du même), principe de toute langue et du passage infini d'un langage à un autre, comme d'un art à une raison et d'une raison à un art. (EI 579)

Cette alternance incessante et répétitive de ce qui est habituellement considéré comme intrinsèque à l'œuvre avec ce qui forme son dehors a pour conséquence un virement radical de toute perspective critique; il devient dorénavant impossible de détacher la critique de l'œuvre, de faire la distinction entre objet contemplé et sujet contemplant. D'une

certaine manière, les deux catégories d'œuvre d'art et de critique de cette œuvre s'effondrent; leur effondrement semble avoir lieu avant même leur constitution. Blanchot insiste encore sur cet état de confusion, d'entrelacement de concepts dans un fragment du *Pas au-delà*. Cette fois il s'agit de la séparation impossible entre écriture et parole, mort et mourir:

Si nous pouvons, par une réduction ou une dissidence préliminaire, séparer mort et mourir, parole et écriture, nous obtiendrions, fût-ce à grands frais et à grand-peine, une sorte de calme théorique, de bonheur théorique, ce calme et ce bonheur que nous accordons, au fond de leur tombe heureuse, aux grands morts --les morts sont toujours momentanément grands-- qui sont aussi, et comme par excellence, les figures marquantes ou les supports de la théorie. L'enchevêtrement, ce réseau mal ordonné de la parole et de l'écriture, ne peut être tranché qu'à condition d'être chaque fois restauré et même rendu plus difficile à démêler par la pratique (impraticable, souveraine, aveugle, pitoyable dans tous les cas) de l'écriture qui ne sait qu'après coup, ne le sachant jamais que d'un savoir d'emprunt, que le nœud par elle fut tranché, alors qu'il n'était pas encore noué, et que c'est cette violence décisive de la pratique qui seule en fit un nœud gordien. C'est donc cette violence tranchante, préliminaire, de l'écriture, qui assure, effet fortement ironique, l'unité écriture-parole en permettant de la lire en ces deux termes (comme un livre ouvert, avec sur une page un texte dit de traduction et sur l'autre page le même texte dit original, sans qu'on puisse jamais décider de quel côté l'un de quel côté l'autre, ni même qu'il s'agit d'un texte en deux versions, tant identité et différence se recouvrent), dualité qu'elle défait chaque fois en donnant lieu à une parole plus rusée. (PAD 127-28)

Les réflexions de Blanchot que nous venons d'exposer ici entrent étrangement en rapport avec un autre commentaire critique: celui de Jonathan Culler qui commente l'œuvre de Jacques Derrida "Parergon," qui constitue à son tour un commentaire critique de la *Troisième Critique* de Kant qui n'est qu'une critique ou plutôt un discours philosophique sur

le jugement esthétique. Culler écrit donc dans son ouvrage *On Deconstruction* à propos des conséquences critiques du concept de l'invagination développé par Derrida:

This is a paradoxical situation: [the critics] are outside when their discourse prolongs and develops a discourse authorized by the text, a pocket of externality folded in, whose external authority derives from its place inside. But if the best examples of metalinguistic discourse appear within the work, then their authority, which depends on a relation to externality, is highly questionable: they can always be read as part of the work rather than a description of it. In denying their externality we subvert the metalinguistic authority of the critic, whose externality had depended on the folds that created this internal metalanguage or pocket of externality. The distinction between language and metalanguage, like the distinction between inside and outside, evades precise formulation but is always at work, complicating itself in a variety of folds. (199)

C'est à ce point que l'étude de deux ouvrages par Jacques Derrida, intitulés *Parages* et *La Vérité en Peinture*,¹ s'impose. Les deux ouvrages mentionnés nous paraissent indispensables à la compréhension du concept du cadre, du rapport entre le dedans et le dehors d'une œuvre ainsi que de la notion de l'ob-scène. Dans un premier temps donc nous allons suivre la "règle" suivante de dérèglement à laquelle obéit tout système, telle que celle-ci est notée par Geoffrey Bennington:

[T]out système exclut ou expulse quelque chose qui ne se laisse pas penser dans les termes du système, et se laisse fasciner, aimer et contrôler par cet exclu, transcendantal de son transcendantal. (262)

Et Bennington de continuer que la lecture derridienne consiste à rechercher et à découvrir des termes ou concepts qui, tout en étant exclus par le discours philosophique, réussissent à commander, à fasciner ce discours excluant

depuis un certain dehors. La loi sur laquelle est bâti tout système, fondation qui expulse tout ce qui ne fait pas partie intégrante de son fonds, vient ainsi à tomber sous la fascination de ce qu'elle interdit et rejette, de son hors-la-loi qui la tente et vers lequel elle fait un pas. D'après Derrida, tout système de pensée se trouve ainsi *paralysé* par son dehors; sur ce concept de paralysie viennent se greffer ceux du parasitage qui implique l'invagination chiasmatique des bords, de l'entrelacement et enfin de la stricture. Nous allons donc examiner comment ces notions se développent l'une par rapport à l'autre.

Lors d'une interview publiée dans la revue *Digraphe*,² Jacques Derrida s'arrête pour se demander si le fait de tomber en arrêt sur un mot puis de vouloir arrêter les trajectoires de sens de tous les mots (d'une question, ici) lèverait le soupçon chez son interviewer qu'il fait tout pour la *paralyse* de l'entretien. Alors, il continue en arrêtant ce terme qu'on ne trouve pas dans le dictionnaire:

Paralyse est un nom nouveau qui me sert (ailleurs, dans *Pas*) pour annoncer un certain mouvement de fascination (fascinant fasciné) qui analyse lui-même ce qui empêche et provoque à la fois le pas de désir dans le labyrinthe qu'il est, lui, pas. (89)

Cette définition, très claire à première vue, finit par nous arrêter ou ce sont plutôt les pas qui la parcourent qui nous arrêtent et demandent une analyse.

Nous avons appris à remarquer, depuis *Le Pas au-delà* de Blanchot et le chapitre de *Parages* intitulé "Pas" de Derrida, ce qui dans le langage courant passait inaperçu et ne donnait

pas lieu à confusion, c'est-à-dire, le double sens du mot "pas" qui enferme en lui, à la fois, le mouvement de la marche et sa négation. Pas donc, qui, faisant un pas, s'entrave de son pas. Un pas qui avance, l'autre qui s'y accroche et s'y emmêle d'un croche-pied. Le pas, tel un aimant attire irrésistiblement son pôle contraire qui en fait toujours déjà inextricablement partie. Avance piégée d'avance. Faux pas du désir, transgression, qui vient répondre d'une façon simultanée au "faut-pas" de l'interdit lequel l'appelle depuis toujours, car toute prohibition exige sa transgression pour qu'elle y ait lieu, pour qu'elle s'installe en tant que telle. Seulement, à cause de ce besoin pervers elle n'arrive jamais à se former "en tant que telle," c'est-à-dire, dans toute sa pureté. Loi donc, qui ne peut se passer de son hors-la-loi. C'est cet état d'imbrication désavouée et inavouable qui constitue le "topos" de la *paralyse*, traduisant cette fascination des forces et leur moment/mouvement:

cette paralyse n'interdit rien, elle fait mouvement, le faux mouvement qui procède selon le faut-pas du désir et franchit la limite: celle-ci, *"en tant qu'infranchissable, appelle à franchir, affirme le désir (le faux pas) qui a toujours déjà, par le mouvement imprévisible franchi la ligne."* (PAR 79)

Nous citons ici Derrida qui cite, à son tour, *Le Pas au-delà* de Blanchot; citation de la citation où s'emboîtent et s'échangent les pas, le faux pas du désir se transformant en faut-pas, c'est-à-dire en désir interdit, désir de l'interdit (dans le double sens du génitif). Puisque Blanchot se trouve à proximité, citons encore: "Il n'y aurait limite que si la

limite est franchie, révélée infranchissable par le franchissement." (EI 634) L'on pourrait ainsi résumer le faux mouvement que fait la paralysie et ajouter que ce dernier dit à peu près ceci: le pas qui rend ce mouvement possible, étant toujours double, le contamine aussitôt d'immobilité; en d'autres termes, la ligne de délimitation ne se conçoit qu'à partir de sa possibilité d'être franchie par ce pas du franchissement transgressif, franchissement aussitôt rendu, par le double sens du pas, infranchissable, illicite, frappé d'interdiction.

Cependant, il paraît étrange sinon paradoxal d'avoir choisi justement ce mot de paralysie pour signifier une sorte de mouvement, même s'il s'agit d'un faux mouvement désespéré et incomplet, là où l'on entend et s'attend à un arrêt, à une immobilité complète, si l'on s'attache à la signification courante de la paralysie. Mais on ne reste pas longtemps sur ce paradoxe puisque Derrida le dissout "écrivant sur le dos d'une carte postale"³ d'un ton de faux pédant:

la paralysie, ça ne signifie pas qu'on ne peut plus bouger ni marcher, mais, en grec s'il te plaît, qu'il n'y a plus de lien, que toute liaison a été dénouée (autrement dit, bien sûr, analysée) et qu'à cause de cela, parce qu'on est "exempté," acquitté de tout, rien ne va plus, rien ne tient plus ensemble, rien n'avance plus. Il faut du lien et du nœud pour faire un pas.

(138-39)

La paralysie qu'est le mouvement du pas, mettant un pas dans l'autre, défait tout lien d'opposition puisque le pas de la négation ne se tient plus devant le pas de la marche ni hors de lui, mais en lui sans pourtant en faire partie intégrante, sans qu'il soit transformé en contenu. Par conséquent, les

deux pas, arrivant à signifier le mouvement de l'avance qui tombe tout de suite en arrêt, ne se succèdent ni ne réussissent à former un pas. Ils ne peuvent se nouer et se manifestent toujours dans l'état du nœud toujours déjà dénoué. Au contraire, leur mise en mouvement simultanée ne laisse ni le temps pour qu'un enchaînement ait lieu ni l'espace pour qu'un rapport quelconque s'y établisse. Pas le moindre relais de l'un à l'autre qui se trouvent alors dans un rapport "sans rapport," c'est-à-dire, dans un rapport marqué "du tout autre qui l'écarte de lui-même." (PAR 90)

Des rapports différentiels traditionnels d'opposition, laquelle se dissout pour donner lieu à la synthèse d'un nouveau concept étant "déliés," il ne reste que l'attrait de l'étrangeté pour faire loi, une loi certes fascinante mais aussitôt fascinée. Derrida écrit à propos des "fictions" de Blanchot qui, selon ses propres mots, se sont imposées en lui au-delà de la fascination:

Cette fascination, elles ne l'exercent pas. Elles la traversent, la décrivent, la donnent à penser plutôt qu'elles n'en usent ou n'en jouent. Mais avant de parler d'une loi de la fascination nous devons être attentifs à une fascination de la loi. Celle-ci paraît toujours fascinante, on devra se demander pourquoi elle peut être aussi fascinée [...]. (PAR 11)

La prohibition, le "faut pas," tombe sous la fascination du faux pas de la transgression qu'il interdit, rejette, arrête (dans les sens de décision ou de sentence, d'immobilisation et d'appréhension), sans pourtant pouvoir s'en défaire, sans arriver à éviter cet emprisonnement qui provoque une contamination du retenant par le retenu. Ce mouvement de

fascination qu'annonce la paralysie, vient donc justement analyser, lui-même, ce qui entrave et provoque à la fois le pas dans le labyrinthe de pas qui est sans issue, sans bout. Analyse, à son tour, rendue impossible si par analyse on entend "la démarche régressive vers la simplicité première et indécomposable" (PAR 74) Cependant, analyse provoquée, exigée, même si, ou peut-être parce que, dans ses rouages se trouve déjà ce qui ne peut la faire marcher, ce qui la paralyse. En d'autres termes, la paralysie, traduite en mouvement de fascination, en "désir de la paralysie qui n'arrête jamais" (PAR 73), concepts qui ne peuvent, ni l'un ni l'autre, être lus comme "une simple dissolution, une régression vers le mouvement 0" (PAR 73), annonce, interroge et rend même possible la mise en évidence de l'inclusion inévitable de l'exclu, lequel étant inclus en tant qu'exclu, ressemble alors à un revenant dont la force de séduction est irrépressible et qui ne peut être oublié, toujours appelé et toujours revenu, tout en étant renvoyé sans cesse, le droit de comparaître lui étant dénié dès l'abord.

Le faux mouvement de fascination, mouvement sans mouvement, déplace toute la problématique du dedans-dehors lesquels n'entretiennent plus de rapports de séparation absolue puisque la ligne de démarcation qui était censée les séparer n'est ni droite ni stable ni bien tranchée. Ce qui fait la paralysie du couple dedans-dehors c'est peut-être "le nœud du pas qui se recoupe lui-même" (PAR 97) et qui n'a ainsi plus de place, plus d'emplacement défini ou délimité.

Par le pas d'approche, pas d'éloignement, sont bouleversés, voire submergés, tous les problèmes de la limite. Et les questions se multiplient, surtout quand on pense cette dernière en termes du bord et de l'abord.

Même si on persiste à atteindre le bord, à l'aborder, il se trouve hors-atteinte. Derrida remarque que l'abord, même dans le langage courant et pas seulement dans les récits de Blanchot, appartient toujours au temps du récit, au passé. On raconte qu'on a cherché à arriver à aborder quelqu'un sans pourtant dire qu'on l'a abordé. L'abord n'appartient pas à l'événementiel mais reste toujours une éventualité, une recherche sans issue, sans dénouement. Il s'agit d'une approche qui marque l'éloignement, d'une tentative d'accoster à la rive, d'arriver à côté, contre elle, sans qu'une correspondance parfaite ou un contact absolu ait lieu. L'abord ne peut jamais être un phénomène pur, il y va toujours de l'approximation qui ne comble pas l'écart. S'il y a possibilité d'arrivée cette arrivée s'avère fatale au bord, à la rive. Mais qu'est-ce qui arrive au bord lorsque celui-ci est abordé? Existe-t-il toujours en tant que bord ou bien devient-il l'à-bord, une fois abordé sa qualité de rive à atteindre effacée? Si "le bord ne se produit pas avant ce qui 'aborde' ou 's'aborde'" (PAR 96) et s'il n'existe pas en soi, il faut que l'abord soit un abord avorté ou qu'il soit continuellement en train d'accoster pour que le bord reste intact. Derrida définit ainsi ce mouvement hors commun: "Aborder, c'est la lenteur étrange d'un mouvement d'approche,

entre geste et discours, qui ne touche pas encore au bout, n'atteint pas encore le but --ici la rive-- n'arrive pas encore, n'est pas encore arrivé." (PAR 96) Tout cela fait écho, bien sûr, à la limite franchie rendue infranchissable par son franchissement même dont parle Blanchot. Ce qui transparaît alors c'est le piège que toute pensée de la limite ou du bord nous tend, à savoir l'indétermination dont nous faisons preuve lorsqu'il s'agit de circonscrire ou de délimiter ce bord ou cette limite qui circonscrit à son tour, un territoire. Piège qui nous piège sans faute car la limite devient plus indécise quand le pas s'en approche. Nous entrons ainsi dans un paysage marin que Derrida nomme parages, mot auquel il confie et qui confine

ce qui situe, tout près ou de loin, le double mouvement d'approche et d'éloignement, souvent le même pas, singulièrement divisé, plus vieux et plus jeune que lui-même, autre toujours, au bord de l'événement, quand il arrive et n'arrive pas, infiniment distant à l'approche de l'autre rive. (PAR 15)

Définition qui définit l'indécidabilité, l'indétermination, les frontières flottantes, les lignes submergées aussitôt qu'elles émergent. Définition donc qui refuse de délimiter un concept, disons plutôt de l'arrêter, et qui nous renvoie simplement cette image du littoral à la forme changeante et dont la cartographie est "impossible mais nécessaire" et la "topologie incalculable." (PAR 15) Ce n'est vraisemblablement que dans ce paysage indécis et fumeux que la paralysie fait son œuvre de désœuvrement, procédant depuis son faux mouvement incessant.

Derrida propose le nom de paralysie comme nom d'"une science ou [d']une théorie de la lecture" (PAR 74) des récits de Blanchot si une telle "science" pouvait se constituer. Et ce nom de paralysie vaut aussi pour la pratique de l'écriture de ce dernier. Ce qui fascine Derrida et l'amène à produire plusieurs lectures de ces récits c'est d'une part leur auteur écrivant sous la fascination, et d'autre part le statut même de ces récits qui œuvrent pour leur dissolution et qui mettent sans arrêt en question leur possibilité, à voir, la possibilité d'une réponse qui formerait un récit à la demande de récit. Les enjeux sont élevés, il y va de toute la "science" littéraire et des lois de la théorie qui nomme et classifie dans des catégories immuables les productions de fiction.

Il faudrait peut-être, pour donner quelques exemples de la paralysie en œuvre ou de sa pratique dans l'écriture de Blanchot, commencer par les titres qui forment d'une certaine manière la bordure et ce à partir de quoi on aborde l'œuvre. Derrida remarque en ce qui concerne *L'Arrêt de mort* que le titre de ce récit est, premièrement intraduisible, et entretient des "rapports particuliers" avec ce qui suit et qu'il intitule.

En s'arrêtant sur le titre d'abord, celui de *L'Arrêt de mort*, on peut le comprendre, selon Derrida, au moins de deux façons: sentence qui condamne à mort, donnée après un jugement, donc décision de donner la mort ou bien détermination de fixer sa propre mort, d'arrêter ce qui est

limite indécidable; puis, arrêt de mort peut vouloir dire également la suspension de la mort, la tentative vaine d'immobiliser, d'arrêter sa venue, de décider encore, l'indécidable. Les deux sens du mot arrêt, arrêt de l'agonie de la mort s'antagonisent et se répercutent tout le long du récit qui se suspend à ce titre à la polysémie ouverte; d'une certaine manière, l'un arrêt arrêtant l'autre, l'arrêt s'arrêtant, finit par donner le mouvement. Plus loin, Derrida nous fait remarquer que lors du déroulement du récit, l'arrêt de mort est aussi,

la décision interdictrice qui arrête *L'arrêt de mort* (le 'récit' portant ce titre) au bord de l'événement qu'il n'a pas le droit de raconter, mais qui, [...] le décide à raconter depuis ce suspens interdicteur, [...] pour raconter (ce) qu'il ne racontera pas. (PAR 172)

Pourtant les interdictions qui se transgressent d'un seul pas ne s'arrêtent pas là et les effets de paralysie se multiplient et pourraient se résumer dans l'énonciation de cette simple phrase qui dit: "j'avais vu et surpris ce que je n'aurais pas dû voir." L'événement interdit (de survie) qui ne s'est jamais présenté, qui n'est jamais arrivé dans l'espace et le temps, en un mot dans les pages du récit, est aussitôt transgressé par le rapport oblique que celui qui dit "je" en fait, confessant qu'il avait déjà vu, donc qu'il avait péché, qu'il avait transgressé la loi lui interdisant de voir et de révéler ce qu'il avait vu; pourtant cet aveu de la transgression vient constituer le récit; c'est cela même qui met le récit en mouvement, qui l'arrête tout en le faisant repartir. Le récit que constitue *L'Arrêt de mort* se place

ainsi sous les affres de son titre séducteur, procédant selon un mouvement furtif de fascination.

En ce qui concerne *La Folie du jour*, nous apprenons vers la fin du récit que celui-ci tâchait de répondre sans succès à une demande de récit, c'est-à-dire de reconstitution des faits qui se sont produits dans leur ordre chronologique et/ou causal, de la part des autorités, soit de la loi. Celui qui dit "je" ici, arrive à refuser catégoriquement de soumettre un récit après n'avoir fait que cela. Ainsi le "récit" que nous avons sous les yeux et sa répudiation reflètent l'apparition, la disparition et la mise en question de l'intitulé "récit," premier "titre" qui a été ensuite remplacé par celui de *La Folie du jour*. Ici, alors, c'est le "pas de récit, plus jamais" qui se voit transgressé et qui donne naissance au récit qui raconte comment une demande de récit venue du dehors n'a pu être satisfaite, comment le récit donné n'a pu correspondre à l'attente et l'entente préformées de ce qu'est un récit. Procédé difficile à décrire et à commenter et qui pourrait être décrit à l'infini à cause des bords invaginés de *La Folie du jour*. Cette double invagination des bords supérieur et inférieur soustrait toute impression de commencement ou de fin du récit que l'on pourrait entretenir et ouvre des poches d'extériorité à l'intérieur du corpus permettant à ce récit de se dénoncer en tant que tel, de réfléchir sur sa propre possibilité qui prend source dans son impossibilité même. Depuis la question "un récit" prononcée par celui qui dit "je," et la première

phrase du "récit" qui se repète avant la fin de ce récit devenu incohérent, il devient,

impossible de dire lequel cite l'autre et surtout lequel borde l'autre. Ils se comprennent l'un l'autre, autre façon de dire qu'ils ne se comprennent ni l'un ni l'autre. Chaque "récit" fait partie de l'autre, fait de l'autre une partie de lui-même, chaque "récit" est à la fois plus grand et plus petit que lui-même, se comprend sans se comprendre, s'identifie à lui-même en restant absolument hétérogène à son homonyme. (PAR 146)

La limite donc ne peut plus être pensée comme jouant toujours un rôle délimitant, confinant; l'on remarque plutôt les fissures de la clôture lesquelles viennent déconcerter tout effet de structure et solliciter toute construction théorique, toute loi instituée. Il existe toujours un piège dans toute tentative de penser l'autre ou l'au-delà, piège dans lequel tout finit de tomber, précisément parce que l'on ne peut pas circonscrire cet au-delà sans y passer, ou sans l'introduire, sans que ce dernier produise un effet de contagion.

Dans *La Vérité en peinture*, livre qui se compose de quatre parties, Derrida se donne la tâche de produire quatre études autour du trait qui délimite et, d'une certaine manière, définit toute œuvre d'art; ce trait est à la fois tracé graphique ou cadre matériel qui borde et sépare toute représentation picturale de son dehors, et trait phonique, cadre intelligible, discours du philosophe ou de l'historien de l'art sur la peinture, parole critique qui reproduit la bordure et creuse le partage entre le dedans et le dehors, trace la ligne entre l'extrinsèque et l'intrinsèque. Selon les mots de l'auteur, il s'agit, dans le cadre limité de ces

essais, de traiter de la "partition de la bordure" (LVP 11) et de tenter "quatre fois," de quatre côtés, l'approche de ce qu'il nomme "parasitage essentiel qui ouvre tout système à son dehors et divise l'unité du trait qui prétend le border." (LVP 11)

Dans "Lemmes," première de quatre sections réunies sous le titre de "Parergon" qui constitue à son tour la première de quatre Méditations sur la théorie de l'art, nous sommes aux préliminaires de l'entrée par "effraction" dans le domaine de la peinture. Derrida devient voleur à la fois de son propre texte (il vole ici à Glas) et des "critères rigoureux d'un cadrage" (LVP 22); alors qu'il s'introduit de manière furtive dans une sorte de musée où sont exposés des œuvres d'art encadrées par des écrits qui sont supposés les mettre en valeur, son ambition et visée sont de démonter, d'enlever et d'emporter le cadre "(ou plutôt ses jointures, ses angles d'assemblage) non moins que le dedans ou le dehors, le tableau ou la chose." (LVP 22) Ainsi s'agirait-il d'orienter l'attaque vers la ligne de bordure qui, dans bien des cas, jouerait le rôle de fondements et d'atteindre par là, l'édifice bâti sur cette arête pour le faire trembler de deux côtés, exposant ses fissures.

Durant le questionnement inlassable de la frontière, "Lemmes," le titre, bord et premier abord du texte, donne le mot d'ordre; d'après le Littré, lemmes, du grec *lemma*, prise, décrit une proposition mise en avant, une supposition préliminaire, prise d'avance. Plus loin dans cette première

sous-section, il est justement question du *topos* du titre, ce qui veut dire que l'on s'interroge non moins sur le lieu que celui-ci occupe, à savoir s'il se trouve par exemple,

Sur le bord? hors bord? sur la bordure interne? dans un par-dessus bord remarqué et réappliqué, par invagination, au-dedans, entre le centre présumé et la circonférence? ou entre l'encadré et l'encadrant du cadre?" (LVP 28-29)

que sur le rayon de son action, autrement dit sur l'influence ou l'autorité que celui-ci exerce depuis le bord de la scène où il a lieu. En d'autres termes, le titre "lemmes," ici, signifiant le préliminaire et placé en tête de ce sous-chapitre d'introduction, vient in-former ce dernier depuis son bord.

Dans ce sous-chapitre préliminaire qui s'intitule préliminaire, il s'agit de décrire et de mettre en évidence le préliminaire de deux grands discours philosophiques sur l'art, ceux de Hegel et de Heidegger. Il est donc question de considérer et passer sous examen les propositions lemmatiques, d'étudier ces pré-suppositions philosophiques qui constituent un indispensable point de départ de la définition de l'œuvre d'art. Les points communs que Derrida remarque dans deux discours aussi différents que celui téléologique, de Hegel et celui, herméneutique, de Heidegger sont d'abord la figure du cercle qui les domine; tâchant de circonscrire l'art, ces deux discours finissent par tourner en cercle car ils partent du principe du préalable des œuvres d'art. L'existence de ces dernières posée comme donnée axiomatique, vient précéder la définition même de l'art qui

se trouve installée, accrochée de cette manière sur une prise fondamentale. Le problème exposé devant nous devient celui du procédé et de la procédure de cadrage, c'est-à-dire du questionnement, de la définition et de la délimitation de l'art par la philosophie. "Lemmes" représente ainsi la figure du cercle et de l'abîme, du cercle en abyme puisqu'il encadre et fait alors le tour des discours qui prétendent à leur tour faire le tour de l'objet de leur étude, "le décri[vant] se déplaçant dans son sens." (LVP 29) En tant qu'introduction ou première partie des quatre méditations sur le cadre, "Lemmes" n'introduit ni ne s'introduit dans le texte. Suivant l'exemple de *L'Archéologie du frivole*,

introduire, c'est séduire. Séduire le texte [...] l'écartier de lui même mais juste ce qu'il faut pour le surprendre encore tout près de son contenu, qui peut toujours s'ouvrir comme rien: d'un vide central, d'une superficialité consternante, d'un 'abyme' rigoureux. Pour cela, s'affairer alentour: lignes, grille, bordures, nervures, architecture, après-coupure. (92-93)

Dans cette affaire de séduction il s'agit de poursuivre en même temps, du même pas, l'élément séducteur, ce qui fait la paralysie du texte. Nous trouvons ici la mise en œuvre d'un des exemples de la "formule officielle" de la déconstruction derridienne catalogués par John Leavey,⁴ où

The text is placed in intertextual relation with other texts, all of which become superimposed on the edges, leading to the abyss, the placing in the abyss (la mise en abyme), the story within the story, since all the texts "can always open out as...a rigorous 'abyss.'" (46)

La démarche derridienne trace donc le mouvement circulaire de la pensée philosophique, fidèle à la loi du cercle et au pas de cercle. Sans perdre de vue la

problématique de la clôture circulaire, il s'agit, selon les mots propres de l'auteur, d'exposer le lien qui délie, de découvrir la façon dont "la limite tremble entre le 'il y a' et le 'il n'y a pas' 'œuvre d'art', entre une 'chose' et une 'œuvre', une 'œuvre' en général et une 'œuvre d'art'." (LVP 34) Et avant tout, du premier pas, comme s'il s'agissait d'une nouvelle proposition lemmatique, Derrida admet d'avance ce sur quoi il va insister plus tard, c'est-à-dire, la disparition "périodique" (LVP 37) du lien, de l'arête qui coupe et du même coup, coud ensemble ce qui vient d'être scindé: "Lien sans lien, franchir le cercle sans s'affranchir de sa loi. Pas sans pas." (LVP 40) Déclaration déconcertante qui, d'une part, dévoile le stratagème: s'infiltrer dans le camp ennemi de la façon la plus fidèle, suivre ses manœuvres et, finalement, le séduire pour le faire dérailler. D'autre part, les coupures abruptes de cette phrase exposent le sans qui, coulant sur les pages du livre, vient figer le projet de l'écriture derridienne: "Écrire, si possible, finalement, sans avec, non pas without mais sans avec, finalement, pas même soi." (LVP 21)

En deuxième lieu, Derrida remarque une autre tendance commune des discours hégélien et heideggerien sur l'art qui est "d'exclure --ce qui vient alors, du dedans comme du dehors, les former, fermer, border." (LVP 27) Le jeu de cette exclusion sera examiné plus loin.

En troisième lieu se situe le troisième terme ou tiers (Mitte), traduit aussi comme "élément et milieu." (LVP 41)

Entre en scène la *Critique de la faculté de juger* de Kant qui, créée pour jouer un rôle réconciliateur, unificateur entre les deux premières critiques du même auteur, vient ici se placer entre Hegel et Heidegger, à mi-chemin.

Le chapitre "Parergon" fait le périple de la troisième *Critique* de Kant. Derrida, indécis, perplexe, procède dans les parages du livre, commençant son approche par les extrémités de ce qui lui donne l'impression d'un littoral changeant et brumeux. Plus tard dans le chapitre il s'explique sur son étrange façon de procéder, déviant toute critique lui reprochant de lire seulement et d'insister avant tout sur quelques exemples recueillis dans les marges du texte kantien:

L'objection suppose qu'on sache déjà quel est le centre ou le fond de la troisième *Critique*, qu'on ait déjà pris en vue son cadre et la limite de son champ. Or rien ne paraît plus difficile à déterminer. La *Critique* se donne comme une œuvre (ergon) à plusieurs côtés, elle devrait comme telle se laisser centrer et cadrer, délimiter son fond en le découpant, d'un cadre sur un fond général. Or ce cadre est problématique. Je ne sais pas ce qui est essentiel et accessoire dans une œuvre. Et surtout je ne sais pas ce qu'est cette chose, ni essentielle ni accessoire, ni propre ni impropre, que Kant appelle *parergon*, par exemple le cadre. (LVP 73)

Ignorant donc ce qu'est et quel est "le centre" ou le nœud de l'œuvre, il ne reste qu'à s'occuper du reste, du *para*, de ce qui est à côté ou en marge et qui fascine Derrida. Mais ce qui est fascinant pour le critique a toujours déjà fasciné le texte que ce dernier est en train de lire, le disloquant, le subordonnant au mouvement de la paralysie remarqué déjà dans les récits de Blanchot; ce mouvement de fascination qui suit

tout à la fois le double pas du pas nous mène au cas du parergon chez Kant, qui, selon une première définition, vient

contre, à côté et en plus de l'ergon, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord.
(LVP 62)

Le parergon ici se présente comme la limite, la bordure de l'ergon, mais, comme c'était le cas des intitulés de Blanchot, celui-ci vient invaginer l'ergon et finit par le hanter. Le parergon s'ajoute à l'ergon; cependant il ne s'agit pas d'une simple addition accessoire car, d'une certaine manière, le parergon suit la logique du supplément qui s'ajoute remplaçant ce à quoi il s'ajoute. Ainsi le parergon arrive-t-il à s'attacher à l'ergon; comme le cadre en bois, comme les deux bords d'une fente, l'ergon et le parergon sont joints par une enture. En tant que pièce entée, le dernier pénètre l'œuvre et devient inséparable de celle-ci. Considéré comme détaché par Kant, le parergon devient étrangement l'exemple de ce qui est difficilement détachable et vient alors inévitablement s'attacher à l'intérieur de l'ergon ou plutôt à ce qu'on aurait pu considérer comme intérieur car ce dernier, contaminé par le dehors, finit par perdre toute caractéristique d'intériorité. L'étude des effets parergonaux et de la parergonalité, c'est-à-dire de ce qui ne se situe ni hors ni dans, qui découlent de cet attachement du détachable ne touche pas à sa fin dans le chapitre intitulé "Parergon" de *La Vérité en peinture*.

Comment serait-ce possible, puisque, comme nous le dit Pierre Taguiev,⁵ "c'est le parergon qu'il s'agit de penser, sans pouvoir jamais cerner ou délimiter ce qui précisément cerne ou délimite. Cercle enkysté du cerne." (48) Ainsi le paradoxe parergonal atteint-il "Le sans de la coupure pure" et "Le colossal" chapitres qui se succèdent à celui du "Parergon."

Quel est alors le piège du parergon? Dans quelle mesure, dans quelles conditions cet "objet" ornemental, détachable et détaché ou plutôt la définition du parergon comme détaché, accessoire ou surplus, conduit à un raisonnement fasciné par ce qu'il a caractérisé de secondaire et de moindre, gouverné par ce qu'il a rejeté, vacillant vers ce qu'il a repudié? C'est ce manque de cohérence et d'équilibre dont fait preuve la définition du parergon, et probablement tel est le cas de toute définition, qui vient piéger celui qui l'avance. Le caractère détaché du parergon exerce une attirance étrange; si son état de détachement nous dit qu'il ne faut pas tenter de l'attacher, c'est cette tentative même de l'attacher qui constitue son piège étrange et qui nous attache irrémédiablement au détaché.

L'attaque derridienne de la troisième *Critique* de Kant se déroule sur deux plans: commençant par la "lecture" acharnée des exemples et des notes elle nous mène à la mise en question du livre en tant que tel, en tant que totalité, en tant que livre un, uni et fini, en tant qu'œuvre, enfin. Citant longuement Kant, Derrida reproduit et incorpore dans son texte la définition de parergon de ce premier: "[...]ce

que l'on nomme ornements (*Parerga*), c'est-à-dire ce qui n'appartient pas intrinsèquement à toute la représentation de l'objet comme sa partie intégrante mais seulement comme additif extérieur [...]." (*LVP* 62) Kant continue de donner des exemples des *parerga* et le cadre en fait partie, il est aussi un *parergon*. En tant que supplément ou parure, le *parergon* est toujours considéré comme marginal par Kant et doit être exclu de tout jugement esthétique; il acquiert cependant quelque importance dans *La Religion dans les limites de la simple raison* où il vient d'une certaine manière, renforcer comme un adjuvant la raison pure laquelle ne réussit pas à pouvoir satisfaire toute seule son besoin moral. Ainsi, comme le remarque Derrida,

le *parergon* inscrit quelque chose qui vient en plus, extérieur au champ propre mais dont l'extériorité transcendante ne vient jouer, jouxter, frôler, frotter, presser la limite elle-même et intervenir dans le dedans que dans la mesure où le dedans manque. Il manque de quelque chose et se manque à lui-même. (*LVP* 65)

Le *parergon* donc, extérieur et surplus tombant à l'extrémité de l'œuvre qu'il est supposé renfermer, vient d'une certaine manière in-former cette œuvre qui s'expose dorénavant comme impossibilité, comme opération manquée et irrémédiablement indéterminée. Cette bordure qui devrait marquer une coupure nette entre ce qui est extrinsèque et ce qui est intrinsèque à l'œuvre ne se remarque que comme "un dehors qui est appelé au-dedans du dedans pour le constituer en dedans." (*LVP* 74) Or, abordant la troisième *Critique* de Kant, Derrida y découvre tous ces symptômes de méfaits *parergonaux*.

Dans sa préface, la troisième *Critique* se définit comme un détachement, c'est-à-dire, comme un parergon. Le jugement est, d'après Kant, l'intermédiaire entre la raison et l'entendement; il est donc détachable et vient assurer la communication, combler l'abîme que les deux *Critiques* précédentes ont creusé. La troisième *Critique*, souvent considérée comme le premier traité moderne d'esthétique, se donne la tâche "d'analyser les conditions de possibilité formelles d'un jugement esthétique en général, donc d'une objectivité esthétique." (LVP 50) En tant que traité d'esthétique, elle se base alors sur la supposition philosophique traditionnelle selon laquelle il existe toujours la possibilité de rechercher et ensuite de distinguer entre ce qui constitue la qualité intrinsèque de la beauté et ce qui reste extérieur à son sens. Le jugement esthétique doit toujours porter sur la beauté intrinsèque et non sur les atours, les parerga qui doivent être exclus de ce jugement. Il constitue donc un discours sur le cadre; il présuppose qu'on puisse déterminer l'encadré et exclure l'encadrant; pour produire ce jugement, Kant importe dans le cadre de la troisième *Critique* un cadre (tableau ou bord) provenant de la *Critique de la raison pure*. Ce dernier devient alors le parergon (extérieur, car les jugements esthétiques ne constituent pas des jugements de connaissance) qui vient s'ajouter à l'ergon car celui-ci manque. De cette manière l'hypothèse de départ de Derrida quant au manque ou caractère lacunaire du travail de Kant, hypothèse qui ne fait

que réitérer d'ailleurs ce que Kant lui-même avait d'une certaine façon admis, vient d'être vérifiée:

si [le manque] était le cadre. Si le manque formait le cadre de la théorie. Non pas son accident mais son cadre. Plus ou moins encore: et si le manque était non seulement le manque d'une théorie mais la place du manque dans une théorie du cadre. Arête/manque (LVP 50)

Les deux derniers mots de cette citation mis côte à côte et séparés par une ligne d'intersection, par une arête, se reflètent comme dans un miroir. L'arête qui présuppose et ne vient que pour établir deux catégories distinctes et déterminées tombe en arrêt devant le manque et, ainsi, ne remarque que ce manque ou cette impossibilité de quelque effet d'intériorité, ce qui a comme résultat la contamination, le frôlement incessant et non la séparation de deux surfaces ou de deux niveaux de discours, ici, par exemple, le philosophique et l'artistique, ou encore, le critique et celui de la fiction. Si le parergon, comme nous l'avons vu, est appelé à venir combler le manque structurel de l'ergon, il n'y arrive pourtant pas. Le parergon ou le cadre manque à l'arrivée et demeure condamné à la dérive, mais c'est cela même son "travail" qui est à la fois produit et production du cadre:

Le cadre travaille en effet. Lieu de travail, origine structurellement bordée du plus de valeur, c'est-à-dire débordée sur ces deux bords par ce qu'elle déborde, il travaille en effet. Comme le bois. Il craque, se détraque, se disloque alors même qu'il coopère à la production du produit, le déborde et s'en déduit. Il ne se laisse jamais simplement exposer. (LVP 87)

Ce jeu parergonal furtif sur l'arête, sur la limite, formant un piège inévitable, fait violence à toute impression de

primauté, d'unicité et d'autonomie de l'œuvre. Comme le conclut Harvey,⁶

the parerga here are shown to be not simply, as Kant intended to show, extrinsic, external, detachable from the work of art, from the ergon, but rather play a central, albeit clandestine and disguised role in organizing the ergon itself. (63)

Le caractère clandestin et fuyant du parergon a des conséquences majeures qui affectent non seulement l'œuvre et son organisation mais aussi le parergon, le cadre lui-même. Derrida insiste sur le fait que, premièrement, "le cadre parergonal se détache, lui, sur deux fonds, mais par rapport à chacun de ces deux fonds, il se fond dans l'autre" (LVP 71) et, ensuite sur l'insistance ou la détermination du parergon "non pas de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre au moment où il déploie sa plus grande énergie." (LVP 71-73) Confondant le cadre en bois avec le cadre conceptuel, le matériel avec l'intelligible, la forme rectangulaire du cadre devient déplacée et se dissout, se disloque, pour donner lieu à une figure chère à Derrida, celle du chiasme.⁷ Ici, nous entrons dans le domaine du "Sans de la coupure pure."

C'est le "sans" de la beauté sans fin de la tulipe cueillie par Kant, selon Derrida, dans les pages d'un livre de Saussure qui remplit ce sous-chapitre. Il est question ici, de distinguer, de marquer la coupure entre la beauté libre (*pulchritudo vaga*) et la beauté adhérente (*pulchritudo adhearens*).

Selon la lecture derridienne du texte kantien, la beauté libre ou vague est absolument détachée, coupée de sa fin, singulière, alors que la beauté adhérente reste comprise "sous le concept d'une fin particulière." (LVP 106) Et Derrida d'aboutir, opposant la beauté vague de la tulipe à la beauté adhérente des ustensiles de pierre troués découverts au cours de fouilles archéologiques, à la figure chiasmatique suivante:

[la tulipe] ne manque de rien parce qu'elle manque de fin. Elle est in-dépendante, pour elle-même, en tant qu'ab-solue, absoute --coupée-- absolument coupée de sa fin ("*forme parfaite: celle d'une coupe*") : absolument incomplète donc. Inversement, l'engin déterrée [...] paraît incomplet et pourtant on le rattache au concept d'une perfection. En tant qu'incomplet il se laisse appréhender sous le concept de sa perfection. Sa beauté, s'il en a, reste adhérente. [...] Nous avons donc affaire à deux structures complètes-incomplètes. L'engin troué est complet parce qu'incomplet, cette tulipe est incomplète parce que complète. (LVP 107)

Suivant cette définition de deux beautés il devient impossible de les cliver. Il apparaît que l'une comprend l'autre sans la comprendre vraiment, que l'on passe de l'une à l'autre, ou plutôt que chacune de deux beautés ne constitue qu'un moment de passage à l'autre; enfin il est aussi impossible de se passer de l'une d'elles lorsque l'on tâche de définir l'autre. Comme le remarque Derrida, si logiquement l'on pourrait s'attendre à ce que l'adhérence ne puisse entrer en aucun contact avec la non-adhérence, cette rupture de contact même,

qui en suspendant le rapport, les met en rapport sur le mode du non-rapport, reproduisant ici à la fois la liberté de la beauté vague et l'adhérence de la beauté adhérente. Pas sans rapport de l'une à l'autre, dès lors que l'une garde de l'autre. (LVP 114)

Admettant que la limite tranchée entre les deux beautés se comporte comme un cadre, nous faisons ici encore face à la loi parergonale, loi qui pervertit les rapports entre les termes qu'elle met en rapport, et en particulier, la relation "de la partie au tout." (LVP 392) Selon Rodolphe Gasché, la figure chiasmatique développée par Derrida constitue une mise en question radicale du concept de la totalité; ainsi le chiasme,

is neither simply constitutive nor simply disruptive of totality; rather it is the figure by which totality constitutes itself in such a manner that the reference to the reserve or the medium of dissociation inseparably inscribed into the figure clearly marks the scope and limits of totality. (*Readings in Interpretation* xix)

La partition puis la réinscription de la ligne de bordure ou de clôture à l'intérieur de la structure dont fait preuve la figure du chiasme implique l'invagination chiasmatique des bords que Derrida a analysée lors de sa lecture de *La Folie du jour* de Blanchot et qui, comme nous l'avons vu, entame la limite la rendant indécidable, "l'il-limitant," la traçant et l'effaçant à la fois, selon la loi du double pas. Donc, en ce qui concerne les beautés vague et adhérente, il devient impossible de diviser les deux selon une ligne de démarcation qui couperait l'une de l'autre car les deux ne font que se recouper passant et se passant de bord de coupure.

La problématique de la coupe et de la coupure déborde sur la scène du "Colossal," quatrième partie du "Parergon." Dans ce chapitre, Derrida aborde la question de la taille du colosse et de la colonne. S'arrêtant sur la polysémie du terme taille il remarque que ce qui d'habitude dénote la

forme du corps humain, ses dimensions et ses proportions, marque également,

le trait d'une coupe, le tranchant d'une épée, toutes les incisions qui viennent à entamer une surface ou une épaisseur pour y frayer une voie, y délimiter un contour, une forme ou une quantité. (LVP 137)

A propos du colosse, Derrida nous rappelle, s'appuyant sur les études de Jean-Pierre Vernant, que ce mot n'a pas toujours été associé à des proportions énormes. Le colosse et la colonne, partageant une seule racine, *kol-*, dénotent la chose érigée, dressée, l'effigie. C'est donc l'érection de l'effigie, la reproduction d'un phantasme, qui fraye, "le passage entre le colosse et la colonne, entre le *colossos*, le *columen* et la *columna*" (LVP 138) que Derrida se propose de poursuivre. Il s'agit alors de traquer, "le détail ou la *détaille*, le passage de la taille, qui est toujours petite ou mesurée, à la démesure du sans-taille, à l'immense." (LVP 137-38) Pour Derrida, le concept de taille remplit, d'une manière paradoxale, la fonction d'encadrement. La taille, comme le cadre et le bord, tous deux figures du trait limitatif qui passe entre deux, acquiert deux faces, deux tailles, deux dimensions emboîtées l'une dans l'autre: "elle a la taille de ce qu'elle délimite et la taille de ce qu'elle dé-limite, de ce qu'elle limite et de ce qui s'y libère de sa limite." (LVP 162) D'une certaine manière, ce qui est paradoxal en ce qui concerne les figures du cadre, de la ligne de partage et, à présent, de la taille, est le fait que leur marque même, dé-marque. Autrement dit, le trait qui contient et délimite un territoire, une forme, indique, du

même coup, la possibilité de son excès, le pas au-delà. Ainsi la taille en tant que forme, libère-t-elle la démesure difforme du colossal.

Le colossal se situe entre le fini et l'infini, entre le présentable et l'imprésentable, entre la forme mesurée, contenue, et l'excès de la démesure. Lors d'une première approche du colossal on découvre donc qu',

une présentation inadéquate de l'infini présente sa propre inadéquation, l'inadéquation se présente comme telle en sa propre béance, elle se détermine en son contour, se taille et s'entaille comme incommensurable au sans-taille. (LVP 151)

Le colossal pose alors le problème du comment tailler, délimiter un contour de ce qui se passe de taille, de ce qui est "sans bordure ni simple débordement" (LVP 143) mais qui finit pourtant par s'entailler, par s'entamer pour ne montrer que l'inadéquation de sa présentation ou plutôt "l'inadéquation du présentant au présenté de la présentation." (LVP 151) Comme le remarque Derrida,

colossal (*kolossalisch*) qualifie donc la présentation, la mise en scène ou en présence, la prise en vue plutôt de quelque chose, mais de quelque chose qui n'est pas une chose, puisque c'est un concept. Et la présentation de ce concept en tant qu'il n'est pas présentable. Ni simplement imprésentable: *presque imprésentable*. Et en raison de sa taille: il est "presque trop grand." Ce concept s'annonce et se dérobe à la présentation sur scène. [...] Comment penser, dans la présence d'une présentation, le se-tenir-là-débout (*Darstellen*) d'un excès de taille qui reste seulement *presque excessif*, au bord à *peine franchi* d'un trait limitatif? (LVP 143, Derrida souligne)

La pensée de l'excessif exige curieusement un cadre, se pliant à une nécessité de contenir l'incontenable. D'après David Carroll,

Derrida shows how the unbounded itself needs to be set off in terms of a frame it exceeds; without the frame, the immeasurable could not be measured in any way and the unrepresentable would not be a problem for presentation but its negation. (143)

Ainsi, le colossal ou le sublime du colossal, dont l'exemple n'est recherché que dans la nature brute, ne trouve-t-il sa mesure qu'en l'homme qui projette son idée du sublime dans la nature. Suivant un mouvement de détail et de détour, le sublime du colossal retourne, même inadéquatement, à la taille de l'homme. Nous sommes alors en présence du mouvement implacable du cercle. Durant l'élaboration du concept du sublime on assiste au passage en même temps qu'à l'irréductibilité entre la colonne et le colossal, la culture et la nature:

La taille du colosse n'est ni culture ni nature, à la fois l'une et l'autre. Il est peut-être, entre le présentable et l'impresentable, le passage autant que l'irréductibilité de l'une à l'autre. Taille, bordure, bords de coupure, ce qui passe et se passe, sans passer de l'une à l'autre.
pas-sans-de-l'une-à-l'autre. (LVP 164-65)

La ligne frayée de la limite se dédouble car si cette dernière est là pour contourner et cerner, elle ne peut ne pas se référer à ce qu'elle laisse en dehors de son enceinte, à ce qui est projeté au-delà. Dans le cas du sublime, la limite finit ainsi par il-limiter, par tailler et en même temps dé-tailler. Une fois de plus, le colossal, ce qui se passe de taille, s'entaille pour sa présentation inadéquate et, cette dernière, présentant le sans-taille, finit par introduire dans son champ et s'in-former de l'illimité. C'est dans cette érection de l'impresentable présentation du

sublime que Derrida voit "l'obscénité de son abîme" (LVP 166) ou la mise en abîme de l'obscène.

La question qui se pose à présent est de trancher sur ce concept du passage d'une limite qui dé-limite et qui n'arrive pas à couper le dedans du dehors, à séparer deux opposés. Ce passage qui se passe de la bordure comme telle nous mène au chemin de l'*Aporia*, concept qui marque, "l'expérience du non-passage, de l'épreuve de ce qui se passe et passionne en ce non-passage, nous paralysant en cette séparation de façon non-nécessairement négative."⁸ Comment se dessinerait la frontière responsable de ce non-passage, ici, celle qui est parergonale?

Elle suivrait plutôt un tracé d'entrelacement ou de *symploké*, pour mentionner un autre concept "dérriidien" expliqué par Gasché.⁹ Au chapitre préliminaire de *La Vérité en peinture*, Derrida avait déclaré vouloir conduire son lecteur vers "la pensée du fil et de l'entrelacement" (LVP 24) Suivant donc ce fil qui passe du dedans au dehors les coupant et du même coup les recousant ensemble, nous aboutissons au fil entrelaçant, au lien qui délie exposant ainsi une stricture qui dé-stricture et du même coup re-stricture.

Ainsi le parergonal, comme fil conducteur, devient labyrinthique et ses effets se propagent et atteignent le débat fascinant et fasciné qui se déroule dans "Restitutions - La vérité en peinture," dernier chapitre de *La Vérité en peinture*. Dans ce chapitre, nous assistons à une discussion

autour d'un tableau de Van Gogh qui représente deux vieux souliers délacés. Ces souliers peints, apposés sur une toile, sont d'une part détachés du monde par le cadre du tableau. D'autre part, il s'agit des souliers délaissés, doublement désœuvrés puisqu'ils sont détachés des pieds nus. Leurs lacets délacés forment donc un deuxième cadre, interne, "un hors d'œuvre dans l'œuvre, hors d'œuvre en tant qu'œuvre." (LVP 347) La question de restitution de ces souliers qui anime le débat, la tentative de les rattacher à des pieds absents, devient,

une décision quant au cadre, à ce qui sépare l'interne de l'externe, par une bordure elle-même double en son trait, et ajointant ce qu'elle partage. [...] Le parergon a peut-être ici la forme de ce lacet qui rattache le dedans au dehors, si bien que le lacet (dedans-dehors) à moitié défait dans le tableau figure aussi le rapport du tableau à son dehors. Le tableau est pris dans le lacet qu'il semble pourtant comprendre comme sa partie. (LVP 378)

Les lacets délacés des vieux souliers de ce tableau de Van Gogh tendent un piège à tous ceux qui veulent les restituer, les rattacher à leur propriétaire. Comme le remarque Derrida,

le boitement de ces deux souliers louches [...] piègent ceux qui veulent y remettre les pieds, précisément parce qu'on ne peut pas --ne doit pas-- y mettre les pieds et que là serait le piège étrange. [...] -Autre espèce de piège et de ce qui fut nommé dans *Pas* la paralysie. (LVP 314)

En effet, on apprend que les deux vieux souliers délacés qui se donnent en peinture ont longtemps exercé une fascination étrange sur les critiques qui, apparemment, n'ont pas pu s'empêcher de se les disputer les uns aux autres pour les rendre à quelque propriétaire imaginaire.

Ce dernier chapitre de *La Vérité en peinture* met en scène la querelle des souliers, la continue et l'intensifie. Il se présente comme un "polylogue à n+1 voix-féminine" (LVP 292) qui se déroule en une longueur de quelque cent pages et, pendant ce polylogue, l'on voit entrer sur scène et prendre la parole plusieurs personnages.¹⁰ Il devient alors impossible de savoir si cette dernière partie du livre constitue une œuvre de fiction ou une œuvre de critique; il s'agirait peut-être d'une fiction de critique, d'une critique travaillée par la fiction ou d'une œuvre de fiction critique. Cela reste indécidable; du moins l'on peut dire que critique et fiction s'enchâssent dans cette partie.

Nous n'allons, pour terminer, nous concentrer que sur deux points de ce dernier chapitre, essentiels pour notre propos, à savoir sur la pensée et la problématique du cadre vu comme fil ou lacet qui forme et tend un piège inévitable, et sur les remarques d'un des narrateurs de ce polylogue en ce qui concerne les références de Heidegger au célèbre tableau de Van Gogh recueillies dans *L'Origine de l'Œuvre d'Art* et violemment critiquées par l'historien d'art Meyer Schapiro.

C'est sous le faux prétexte de restituer les chaussures peintes du tableau de Van Gogh que les participants à ce polylogue se réunissent. Il s'agit d'une "paire" que l'Art aussi bien que la Philosophie, la tradition hellénique aussi bien que celle juive, le monde paysan attaché à la terre aussi bien que celui citadin se disputent. Ainsi, à première

vue, la "querelle" entre Schapiro et Heidegger forme ici le cadre du débat; pourtant l'on s'aperçoit très vite qu'il s'agit plutôt d'un débat sur le cadre, "sur la structure de sa double limite, interne et externe, son double bord." (LVP 366)

Nous trouvons la double limite que le cadre expose dans le tracé des lacets qui implique un double mouvement d'aller-retour entre le dedans et le dehors, entre l'œuvre et son cadre. Le tournant de la trajectoire des lacets délacés des souliers est rendue par cette tournure,

dans sa retorsion passant et repassant par l'œillet de la chose, du dehors au dedans, du dedans au dehors, sur la surface externe et sous la surface interne (et vice versa), il reste le même de part et d'autre, entre droite et gauche, se montre et disparaît dans la traversée régulière de l'œillet, assure la chose de son rassemblement, dessous lié au dessus, dedans serré au dehors, par une loi de stricture. (LVP 341)

D'une certaine manière, le discours de Heidegger suit cette trajectoire passant du produit, à la chose, à l'œuvre qui ne se distinguent pas, mais dont les modes d'être sont entrelacés: "chaque mode d'être de la chose, passe au-dedans puis au-dehors de l'autre." (LVP 341) La loi du lacet structure (et stricture) le discours heideggerien et s'y applique ainsi:

l'œuvre, qui ressemble plus à la chose pure et simple qu'un produit (chaussures par exemple) est aussi un produit. Le tableau aux chaussures est un produit (d'art) ressemblant à une chose, présentant (et non représentant [...]) un produit (chaussures), etc.
(LVP 341)

C'est cette même loi du lacet qui, ironiquement, implacablement, empêche la pensée heideggerienne d'atteindre

son but qui est "d'interpréter l'être-produit en deçà du couple matière-forme", (LVP 343) de révéler la chose nue avant tout accident de détermination qui s'est imposée et pèse de tout son poids sur elle.

Suivant un mouvement pervers, les lacets délacés, comme le cadre, détachent et à la fois rattachent l'œuvre à son milieu et, lors de cette torsion ils finissent par disparaître, par passer derrière la toile:

La piqûre de leur pointe ferrée, au travers des œillets bordés de métal, troue simultanément le cuir et la toile. [...] Les trouant d'une seule pointure, la figure des lacets aura cousu le cuir sur la toile. Si les deux épaisseurs, les deux textures sont traversées d'un seul coup dédoublé, c'est qu'elles sont désormais indiscernables. (LVP 347)

Pourtant, lors de ce cours de couture et de collage on a oublié la peinture, les lacets qui re-émergent de force, cette fois pour détacher l'œuvre de son milieu. Mettant ainsi la peinture en abîme, ils rappellent que les souliers de Van Gogh sont peints et qu'on ne peut pas mettre les pieds dedans, mais, on peut toujours essayer. (LVP 392)

Une note finale sur la structure du cadre qui nous est donnée cette fois par une citation tirée du texte qui introduit *La carte postale*, intitulé "Le facteur de la vérité." Il s'agit d'une parodie de l'arrivée pensée comme errance:

une "chaussure" n'arrive pas toujours à destination, et dès lors que cela appartient à sa structure, on peut dire qu'elle n'y arrive jamais vraiment, que quand elle arrive, son pouvoir-ne-pas-arriver la tourmente d'une dérive interne. (LVP 415)

Ainsi, l'on peut dire en ce qui concerne le cadre qui suit la figure ou la trajectoire du lacet qu'il peut toujours piéger celui qui tend à l'aborder: "[ce] piège marche toujours dans l'entrelacs, soit qu'il fasse marcher, laisse marcher ou qu'il paralyse." (LVP 430) Dès lors cette possibilité de piéger devient l'angle le plus intéressant du cadre qui, au lieu de trancher entre deux ne fait que confondre, qu'entrelacer et, du même coup prêter à confusion, induire en erreur et errance, mener vers l'impossibilité de trancher l'encadré de l'encadrant, d'arriver à un concept d'encadré où l'encadrant n'intervient plus, où l'un n'a rien à avoir avec son autre.

Le questionnement de l'œuvre d'art entrepris par Blanchot et Derrida nous apprend que la tentative même de déterminer l'œuvre, la livre du même coup, à l'indétermination. Suivant le double trait du pas qui, selon le nœud dénoué de la paralyse, entelace le pas entravé de l'interdit dans le pas transgressif de la marche, le cadre détache l'œuvre d'art du dehors tout en l'y rattachant, "découpe mais aussi recoud." (LVP 346) La question de l'art, question de définition de son cadre, nous laisse découvrir un paysage flottant, fascinant et fasciné, indéterminé et indéterminable. Il nous reste maintenant à voir comment cette figure du double, jusque là examinée dans des œuvres théoriques et philosophiques, se déploie dans la structure des trois pièces du théâtre de dérision qui mettent en scène le questionnement de leurs bordures délimitantes.

Notes

1 Pour ces ouvrages de Jacques Derrida les sigles suivants ont été créés:

PAR: *Parages*

LVP: *La Vérité en Peinture*

2 Voir l'interview de Jacques Derrida. "Ja, ou le faux bond" *Digraphe* 11 (1977): 84-121.

3 Nous faisons ici référence à l'ouvrage de Jacques Derrida, *La carte postale* (Paris: Flammarion, 1980).

4 Voir l'article de John Leavey. "Four Protocols: Derrida, his Deconstruction" *Semeia* 23 (1982): 42-57.

5 Voir l'article de Pierre Taguiev. "Philosophie et Peinture" *Opus International* 72 (1979): 48-57. Dans cet article, l'auteur nous offre une étude détaillée et perspicace du dernier chapitre de *La Vérité en peinture* et des nombreux personnages qui y passent en parade.

6 Irene E. Harvey, "Derrida, Kant and the performance of Parergonality" Hugh J. Silverman, ed. *Derrida and Deconstruction* (New York and London: Routledge, 1989).

7 Pour une étude de cette figure depuis l'antiquité jusqu'aux travaux de Paul de Man, Jacques Derrida et Maurice Merleau-Ponty, voir l'introduction de Rodolphe Gasché au livre de Andrzej Warminski. *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

8 Voir la communication de Derrida intitulée "Apories Mourir - s'attendre aux 'limites de la vérité'" Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, ed. *Le passage des frontières - Autour du travail de Jacques Derrida*, (Paris: Galilée, 1993) 313.

9 Voir Rodolphe Gasché. *The Tain of the Mirror* (Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1986) 97.

10 Pour une discussion et un compte rendu détaillés de ce chapitre voir l'article de Taguiev (note 5), et aussi Ursula Franklin, "A Differant Quest for Truth and Shoes: Derrida on Heidegger and Schapiro on Van Gogh" *The Centennial Review* 35 (1991): 141-65, et Dorothea Olkowski, "If the Shoe Fits --Derrida and the Orientation of Thought," Hugh J. Silverman and Don Ihde, ed., *Hermeneutics and Deconstruction*, (Albany: State University of New York Press, 1985) 262-69.

PASSAGE D'IMPROMPTU

Une des tendances principales de l'œuvre théorique de Blanchot et Derrida est leur mise en question de la tentative de la pensée critique de circonscrire les champs conceptuels pour former des disciplines bien distinctes dont l'une serait l'esthétique qui réglerait toute question concernant l'art. Les deux auteurs interrogent l'œuvre d'art, objet esthétique, qui transparaît non pas comme donnée mais en tant que question profonde. L'art ne forme pas pour eux, un champ clos, pré-existant ou présupposé; il est question éternelle, défiant toute pensée théorique qui tâche d'en rendre compte et de le contenir.

Dans ses écrits, aussi bien théoriques que littéraires, Blanchot questionne l'existence de l'œuvre d'art avec une insistance telle qu'il va jusqu'à prononcer "l'absence de Livre." Pour la pensée blanchotienne, ce sont des concepts comme le dehors et le désœuvrement qui exposent l'œuvre. Se situant à la limite de l'œuvre et poussant celle-ci à sa limite, ils participent à sa venue. L'œuvre devient ainsi un rapport continu et ressassant avec le dehors; elle témoigne constamment de l'embouchure "immémoriale" qui la précipite au désœuvrement.

Pour Derrida, le parergon, terme que Kant utilise au sens de "ni dehors ni dedans," constitue le concept par excellence qui rend compte de sa difficulté de séparer l'œuvre d'art de son dehors, de son cadre. La lecture derridienne de l'esthétique kantienne se servant du concept du parergon, devient ainsi une démonstration de la logique parergonale, un exposé de la relation problématique et indécise entre l'espace intérieur d'une œuvre et son dehors. Le parergon rend compte de la difficulté, voire de l'impossibilité de se prononcer définitivement sur ce qui est intrinsèque à l'œuvre d'art et ce qui est au contraire, exclu en tant que supplément, ornement, en un mot parergon. Dans la partie précédente de notre étude, nous avons remarqué que chaque tentative de définir et délimiter l'espace de l'art ainsi que tout champ conceptuel introduit dans cet espace l'ob-scène, le terme exclu dont la tentative de l'exclusion même le transforme en dehors inclus.

La seconde partie de notre étude sera consacrée à quelques pièces de théâtre qui exposent l'ob-scène et, ce faisant, questionnent la bordure qui devrait les contenir. Dans le domaine du théâtre, réalité et fiction se sont toujours confrontées et cette lutte devient encore plus aiguë dans ce qu'on appelle souvent le cas de la pièce dans la pièce. Très schématiquement, l'enchâssement d'une ou plusieurs pièces dans une pièce qui les contient, les encadre d'une certaine manière, et que les pièces emboîtées viennent interrompre, traduit l'instance où le théâtre se réfère à

lui-même, auto-référentialité qui se trouve souvent englobée par le concept plus large de réflexivité.¹

C'est dans des œuvres auto-référentielles donc que le théâtre expose son engendrement ainsi que son cheminement par un mécanisme de dédoublement, qui, pouvant se répéter à l'infini, met l'œuvre et la création de l'œuvre en abyme.² Autrement dit, le théâtre, réfléchissant sur son mode d'être et aussi de devenir, reflète sa propre image et ne met ainsi en scène que lui-même, décrivant son propre processus créatif, et offre un commentaire sur sa forme et sa structure. Grâce à la mise en abyme, le théâtre est en mesure de fabriquer son propre cadre et de s'y confiner. La question que l'on se pose alors, est de savoir si, dans ce cas, l'art théâtral s'enferme dans une clôture étanche et devient de cette manière, à la fois, œuvre d'art et commentaire critique de cette œuvre, montrant sa possibilité de se passer de tout autre commentaire, se suffisant à lui-même. Le cadre que la pièce de théâtre érige autour d'elle-même peut-il, au contraire, être d'une nature telle qu'on puisse envisager la possibilité d'un passage libre entre la fiction et la réalité, autrement dit, entre la fiction et le dehors? Comment ce rapport ou non-rapport entre le théâtre et son dehors se définit-il et se traduit-il?

Ces questions animent souvent les débats de la critique contemporaine. D'après David Carroll,³ il s'agit de savoir si les textes qui réfléchissent sur eux-mêmes, c'est-à-dire sur leur propre littérarité, produisent du même coup le "vrai"

cadre de la littérature et du littéraire, "the border that literature constructs 'on its own' to ensure that the extra-literary 'outside' is kept outside." (144) La question se pose donc pour Carroll, en ces termes: pourrait-on soutenir que "self-reflexivity constitute[s] an effective means of framing, of keeping the outside and inside clearly distinguished and separated from each other?" (151) Or, nous avons vu que la perspective blanchotienne sur l'œuvre n'envisage d'aucune manière la clôture définitive de celle-ci sur elle-même. Rappelons que dans "Le Pont de bois,"⁴ Blanchot déclare: "Il semble que [l'œuvre] détienne, comme son centre, le rapport agissant et inéclairé de ce qu'il y a de plus 'intérieur' et de plus 'extérieur'." (579) Et, bien entendu, l'on ne peut pas oublier la formule derridienne bien connue et très souvent citée selon laquelle "il n'y a pas de hors-texte," et que Geoffrey Bennington⁵ explique par un réseau enchêvêtré de textes: "tout texte est texte sur un texte sous un texte, sans hiérarchie établie." (90)

Telles sont les questions qui vont nous préoccuper dans ce chapitre où nous nous proposons d'étudier deux pièces théâtrales composées par deux auteurs contemporains: Eugène Ionesco et Samuel Beckett. Les deux pièces que nous avons choisies portent dans le titre le mot de l'impromptu. Ionesco et Beckett suivent ici la tradition qu'a inaugurée Molière avec la composition de *L'Impromptu de Versailles* et figurent dans la liste des dramaturges les plus célèbres du vingtième siècle qui, revenus sur les pas de Molière, mettent en scène

leurs propres impromptus participant ainsi au renouveau que connaît la structure du théâtre sur le théâtre en ce siècle.

Nous pouvons donc compter cinq impromptus dans le théâtre français: mis à part celui de Molière, nous avons, dans notre siècle, *L'Impromptu de Paris* de Jean Giraudoux (1937), *L'Impromptu de l'Alma* d'Eugène Ionesco (1958), *L'Impromptu du Palais Royal* de Jean Cocteau (1962), et enfin, *L'Impromptu d'Ohio* de Samuel Beckett (1982).⁶ Nous n'allons retenir, pour notre examen, que deux impromptus parmi les cinq que nous avons énumérés pour étudier le rôle que l'écriture joue dans les pièces dont le titre tâche de nous assurer que ce ne sont que des improvisations.⁷

Le théâtre du vingtième siècle reste profondément influencé par une certaine lecture d'Artaud et retient plusieurs éléments de sa dramaturgie, notamment la quête de la présence pleine et la tentative de se passer de la répétition, enfin, la nécessité de se passer de l'écriture. Celle-ci est considérée comme la continuation d'une tradition selon laquelle elle se fait le porte-parole d'un auteur "tout-puissant," représentant donc sa marque dans le texte écrit et répété, re-présenté sur scène. Une telle écriture chargée revêt donc un caractère intrusif, ob-scène, devenant ainsi l'exclu des tréteaux, l'absent de toute représentation qui entretient l'ambition d'être improvisation libre. Pourtant, comme nous l'affirme Elinor Fuchs,⁸ les pièces composées ces dernières années, c'est-à-dire, depuis 1970, témoignent de, "the emergence of writing --as subject,

activity and artifact-- at the center of theatrical performance" (163) Bien entendu, l'impromptu d'Ionesco pourrait être considéré comme une pièce précoce de cette nouvelle tendance qui réunit et mélange l'écriture à l'improvisation, le texte dramatique produit par un auteur à sa représentation scénique. Ce "nouveau" théâtre de l'écriture est, selon Fuchs, un théâtre de l'absence qui, "disperses the center, displaces the Subject, destabilizes meaning." (165) La présence de l'écriture sur la scène théâtrale est d'autant plus inattendue quand nous avons affaire à des impromptus, à des pièces qui mettent le spectateur devant l'ici et maintenant de leur production spontanée, d'une représentation qui prétend être unique et qui n'est pas précédée des répétitions faisant partie des préparations d'un théâtre traditionnel.

D'après le Littré,⁹ l'impromptu, mot d'origine latine, est composé de la préposition *in*, en/dans, et de *promptu*, visibilité, mise dehors, de *promere*, étaler, faire voir; *in promptu* veut donc dire visiblement, publiquement, aux yeux de tous; de là la transition à faire une chose sur-le-champ, à la minute, devant nous. Patrice Pavis définit l'impromptu ainsi dans son *Dictionnaire du Théâtre*, où ce dernier se constitue en genre:

L'impromptu est une pièce improvisée (à l'improviso), du moins qui se donne comme telle, c'est-à-dire qui simule l'improvisation à propos d'une création théâtrale, tout comme le musicien improvise sur un thème donné. Les acteurs font comme s'ils devaient inventer une histoire et représenter des personnages, comme s'ils improvisaient réellement.[...] Genre autoréférentiel (référant à lui-même et se créant dans l'acte même de

son énonciation), l'impromptu met en scène l'auteur, l'engage dans l'action et met en abyme sa création. Il instaure ainsi un théâtre dans le théâtre. Il insiste sur les conditions de la création, ses aléas, ses difficultés, montre les facteurs esthétiques, mais aussi socio-économiques de l'entreprise théâtrale. (201-202)

Par cette définition, Pavis esquisse les bordures d'un genre ou plutôt d'un sous-genre; aussitôt, "une limite se dessine," (PAR 252) une catégorie se forme sous laquelle se rassemblent quelques traits des impromptus qui figurent déjà dans le répertoire du théâtre français. C'est donc le contenu des pièces déjà écrites et déjà représentées, dont le titre porte la désignation d'impromptu, qui nous fournissent les caractéristiques d'un genre. Caractéristiques, qui, aussitôt groupées et cataloguées pour les besoins de la définition, se transforment en critères d'appartenance au genre que la définition vient de constituer. De cette manière, la boucle est bouclée: désormais c'est à ces critères ainsi établis que la critique va se référer lors de l'examen d'une pièce qui porte le titre de l'impromptu. Si le titre accroché au bord de l'œuvre indique l'appartenance possible à un genre particulier déjà reconnu, catalogué, délimité, c'est à partir de la définition existante que la machine critique va se mettre en marche pour pouvoir confirmer la règle ou, au contraire, noter une déviation par rapport à celle-ci.

Cette tendance se remarque dans la majorité des critiques qui se sont penchés sur *L'Impromptu d'Ohio*, pièce composée sur commande et par la suite offerte aux spécialistes de Beckett à l'occasion d'un colloque organisé en son honneur.¹⁰ Les premiers spectateurs et critiques de

cette pièce, qualifiée souvent d'étrange, dans leur effort de la cerner et de rendre compte de son caractère paradoxal, ont eu recours à la définition de ce "genre". Insistant, d'abord, sur ce qui caractérisait un impromptu et ce qui, dans d'autres pièces, indiquait leur appartenance à ce sous-genre, ils sont tombés d'accord sur le fait que l'impromptu de Beckett différait radicalement de ceux composés par ses prédécesseurs, car il était évident que la pièce en question n'avait rien d'un impromptu puisqu'elle ne présentait ni le caractère improvisé ni l'aspect polémique ni la défense d'une certaine esthétique.¹¹ Il reste que *L'Impromptu d'Ohio* tout comme *L'Impromptu de l'Alma* sont des pièces de circonstance, écrites sur demande. Celle-ci est explicite de la part de la critique dans le cas de Beckett, besoin ressenti par Ionesco de répliquer à ses critiques.¹² D'autre part, si la pièce d'Ionesco semble seule faire partie de la tradition des impromptus, les deux œuvres ont en commun un caractère auto-référentiel.

La catégorisation de l'impromptu en tant que genre interviendra d'une manière marginale et oblique dans notre étude de deux pièces, où les questions qui vont nous préoccuper prennent la forme suivante: si nous admettons que l'impromptu met sur scène l'expression d'une esthétique théâtrale, n'est-ce pas utiliser la scène pour exprimer des idées qui, traditionnellement trouvent mieux leur place dans un livre de critique dramatique? Avons-nous affaire à des pièces de théâtre ou à un nouveau genre de critique

dramatisée? Dans le cas de *L'Impromptu de l'Alma*, nous allons remarquer qu'avec cette pièce, ironiquement, la ligne de partage entre théâtre et critique s'estompe. Étant donné que par le biais de l'impromptu la problématique dedans/dehors s'expose et que les bords de l'objet esthétique sont mis en question et traités, en même temps, comme problème, nous faisons face au paradoxe suivant: se servir de la scène qui est déjà la bordure, qui constitue le cadre de l'objet esthétique théâtral pour commenter sur cet objet et tâcher de mieux le définir, n'est-ce pas participer toujours déjà à une transgression, commettre le "faux pas" et mettre, d'une certaine manière un pas dans l'autre, puisqu'on présente l'objet et le commentaire sur celui-ci en même temps? Dans l'effort de marquer les contours et d'attirer l'attention sur ceux-ci ne les abolit-on pas, du même coup, pour affirmer qu'ils existent? Vu sous cet angle, l'impromptu exemplifie la loi de la loi du genre qui, d'après Derrida, est "un principe de contamination, une loi d'impureté, une économie du parasite" (PAR 256); genre hybride par excellence, il présente le mélange qu'est ce traité esthétique de forme dramatique. De plus, interrogeant les bordures de ces pièces qui ne cessent de s'interroger, nous verrons que les œuvres en question présentent une structure d'invagination, une poche interne qui s'ouvre pour inclure le dehors et, ce faisant, annoncer l'impossibilité de l'intériorité de l'œuvre qui, ainsi se voit biffée.

L'Impromptu de l'Alma ou Le Caméléon du Berger

Cette courte pièce exceptionnelle, expose la question du partage entre le dedans et le dehors, entre l'œuvre et la critique de l'œuvre. La mise en question de cette partition se trouve thématisée par la représentation de l'auteur sur scène, les références répétitives non seulement à la pièce en train de se dérouler devant les yeux du spectateur, mais aussi à d'autres morceaux d'écriture, la lecture sur scène de ces écrits, leur enchêvetrement qui donne lieu à une négociation obligatoire des thèses et des thèmes développés, enfin, l'érosion et l'écroulement des bordures de la pièce.

En effet, la première chose qui nous frappe lorsqu'on lit ou assiste à la représentation de *L'Impromptu de l'Alma*, qui constitue non seulement une réplique à la critique, comme nous avons noté plus haut, mais aussi une réplique de la critique, est la mention du nom de son auteur, Eugène Ionesco, dans la liste des personnages.

Fidèle à la tradition des impromptus où l'auteur se trouvait engagé dans l'action, Ionesco monte sur scène, ou plus précisément, crée un personnage qui porte son nom et qui joue le rôle de l'auteur importuné par ses critiques. Ces derniers interrompent le processus créateur, d'abord en faisant intrusion dans l'espace du dramaturge, puis en intervenant sans cesse dans les projets de celui-ci. L'ambition des trois critiques est double: former l'œuvre d'une part, réformer son auteur d'autre part.

Ionesco s'inspire de et suit, jusqu'à un certain point, l'exemple de Molière qui jouait lui-même Molière, dans *L'Impromptu de Versailles*, pour se jouer de ses adversaires et aussi, d'une certaine manière, de son public. Ce dernier, se trouvait ainsi face à Molière qui jouait Molière, le dramaturge, Molière, le chef d'une troupe théâtrale, enfin, Molière, l'acteur interprétant divers rôles de son répertoire. Les deux pièces constituent donc des cas exceptionnels dans l'histoire de la dramaturgie où le dramaturge s'est traditionnellement gardé d'intervenir et d'apparaître dans sa pièce. L'espace où ce dernier se confinait d'habitude, était celui des didascalies, un arrière-fond auquel nous sommes habitués à prêter plus ou moins attention durant la lecture d'une pièce; cette écriture marginale et souvent marginalisée se transformait, d'habitude, en action et en image et donnait le ton au jeu durant la représentation de la pièce. Nous allons constater que la pièce d'Ionesco fait exception à cette règle.

L'Ionesco de *L'Impromptu de l'Alma*, joue un rôle double comme le remarque Anna Whiteside.¹³ Il représente, à la fois, le dramaturge en train d'inventer et d'écrire la pièce qu'on lui a commandée et le personnage qui joue dans la pièce Ionesco le dramaturge. Lorsque celui-ci monte sur scène et se transforme en personnage en train de jouer le rôle de l'auteur, il y amène aussi ses didascalies, refusant de laisser derrière lui cette écriture, de quitter cet espace où il lui est possible de s'exprimer en son nom et non pas par

la bouche de ses personnages. Nous assistons ainsi à ce qui ressemble à un geste désespéré de récupération de l'espace scénique. L'auteur s'attribue les tréteaux, passe des coulisses du théâtre et de la périphérie de la pièce au texte des dialogues et à la scène, s'exposant aux yeux du public, ôtant les masques des personnages de son visage et se découvrant en véritable et unique constituteur de sa pièce. Il insiste sur le fait que c'est lui, tout seul qui se cache derrière ses personnages, que ce sont ses dialogues que ces derniers répètent; de cette manière, la fiction et l'illusion théâtrale se dévoilent en tant que telles. Ainsi l'auteur nous convie à une première transgression de l'espace théâtral qui, en vertu de cette intervention, vient contenir de près ce qui le contenait et le commandait de loin.

Pourtant Ionesco-personnage est à la fois dedans et dehors. Il doit, à chaque reprise, négocier son espace de jeu. Il garde, en même temps, son rôle d'auteur se confinant à la lecture des didascalies sur scène et de l'épilogue à la fin de la pièce, extraits de l'œuvre d'Ionesco et rédigés, le texte essaie de nous le faire croire, avant la représentation de *L'Impromptu* qui se donne pourtant comme une improvisation. Il est néanmoins acteur, jouet aux mains de ses critiques. Il est vrai que pendant l'instruction d'Ionesco par les trois Bartholoméus, ce premier est à peine une marionnette. Les étiquettes dont les critiques l'affublent, lui collent miraculeusement sur la peau et le laissent muet. Il a peu à dire lors du déroulement de la pièce dans la pièce, qui,

portant le titre ironique "Rééducation d'un auteur," se transforme en une mise en scène de supplices, de tortures et d'endoctrinement, endurés dans un camp de concentration, beaucoup à dire et à déclarer lorsqu'il se situe à la périphérie qui borde la pièce emboîtée.¹⁴

Dans la partie qui constitue le prologue de *L'Impromptu*, Ionesco affiche clairement ses intentions sur la pièce à composer, plaçant ses spectateurs et lui-même dans les coulisses de la création, au premier stade de la conception de l'œuvre. Il répond à Bartholomée I :

IONESCO: En réalité, je me mets moi-même en scène pour entamer une discussion sur le théâtre, pour y exposer mes idées.

[...]

IONESCO: Je parlerai donc du théâtre, de la critique dramatique, du public...

[...]

IONESCO: ...du nouveau théâtre dont le caractère essentiel réside dans la nouveauté... J'exposerai mes propres points de vue. (428)¹⁵

Et bien sûr, il explique sérieusement à Bartholomée I son choix du titre *Caméléon du berger* pour la pièce qu'il est en train d'écrire. L'image que ce titre décrit constitue pour le dramaturge connu pour son goût des titres étranges, "la scène de base" (427) de la pièce, "son moteur" (427) ou encore cet "état affectif" qui, selon Ionesco, critique dramatique,¹⁶ se trouve au départ de toute pièce composée par l'auteur:

IONESCO: Si vous voulez, je suis tout de même le berger, le théâtre étant le caméléon, puisque j'ai embrassé la carrière théâtrale, et le théâtre change, bien sûr, car le théâtre c'est la vie. Il est changeant comme la vie... Le caméléon aussi c'est la vie! (428)

Puis le dramaturge annonce à ces critiques: "Ce sera un impromptu." (429) Cette dernière remarque pousse la pièce au futur, nous disant qu'elle n'est pas encore finie, "pas tout à fait au point." (429) Nous sommes ainsi spectateurs et auditeurs d'une œuvre à venir qui se confond avec la pièce déjà commencée puisque cette dernière s'intitule aussi *Le caméléon du berger*. Le jeu des cadres temporels dans lequel se déroule la pièce et où le "pas encore" glisse et tombe dans le "déjà," faisant ainsi toujours déjà partie de ce dernier, suggère une stratégie d'encadrement qui ne dépend que de la répétition (dans les deux sens du terme).

Le déroulement de la pièce nous enseigne qu'il ne faut pas prendre les déclarations d'Ionesco à la lettre. S'il est vrai qu'il a choisi l'impromptu pour y exposer ses idées sur le théâtre, il opte pour un détour et expose d'abord, ne serait-ce que sur les tons de l'ironie, du sarcasme, de la farce, les idées des trois critiques. Celles-ci sont présentées tout au long de la pièce dans la pièce où l'auteur laisse ses critiques prendre la parole et, d'une certaine manière, creuser leur propre abîme. Ainsi, la pièce emboîtée s'avère fatale pour les trois docteurs en théâtrologie qui sont obligés de quitter la scène pour revenir et prendre place cette fois, dans le fond, derrière Ionesco. L'auteur, après avoir subi l'effet paralysant, hypnotisant et stupéfiant des critiques, reprend conscience, déclare la fin de la pièce et a le dernier mot. Cependant, comme la pièce à écrire n'était pas tout à fait finie, cette fin constatée et

annoncée n'est pas tout à fait une fin et Ionesco n'est pas tout à fait lui-même mais, comme nous allons le voir, demeure sous l'effet de la parole critique qui l'a curieusement fasciné et lui joue, à son insu, un mauvais tour.

Le vœu d'exposer ses idées sur le théâtre créant son propre impromptu qu'Ionesco émet par la bouche de son représentant sur scène, dissimule à première vue son désir profond d'ouvrir le débat avec une critique qu'il savait défavorable. La mise en scène de la prise de position du dramaturge et de sa querelle avec les théoriciens du théâtre se traduisent par le recours inévitable aux diatribes qui représentent les vues esthétiques de ses adversaires et que notre auteur achemine vers les tréteaux. En outre, il paraît normal qu'un auteur dramatique représenté sur scène et encerclé de ses critiques ne soit entouré que de ses cahiers, de ses écrits ainsi que des écrits des autres qui ont parlé de lui. Alors Ionesco semble submergé, plongé dans l'abondance des bouts de papiers, des fragments d'écriture jamais finie qui encombrent son bureau et aussi l'espace de la représentation. Un exemple de ces écrits mal placés qui se disséminent est le paragraphe du début, didascalie censée décrire le premier tableau de la pièce, texte qui n'aurait dû se transformer qu'en image lors de la représentation. Or, ce début de la pièce se répète trois fois; il est lu sur scène par Ionesco, extrait de la pièce en cours et reste du texte de celle-ci, en présence d'un critique, chaque fois, qui fait à ce moment précis son entrée sur scène, demande la

lecture du début de la pièce, lecture que le critique suivant interrompt en arrivant.

Le manuscrit de *L'Impromptu de l'Alma*, resserré dans la didascalie de l'ouverture (ce qui prouve qu'Ionesco ne plaisante pas lorsqu'il affirme à Bartholoméus I qu'il est en train de resserrer sa nouvelle pièce) n'est pas le seul écrit présent sur scène. L'écriture ne cesse de ressurgir pour cerner l'espace et devient ainsi le seul ornement de la pièce. D'abord, on observe la table d'Ionesco submergée par ses manuscrits et ses cahiers. Même si celui-ci n'écrit rien, comme nous laisserait supposer le début de la pièce et le ton sarcastique de Bartholoméus I qui l'accuse d'hypocrisie en lui disant, "Si je comprends, vous resserrez le dialogue avant de l'avoir écrit..." (426), il a du mal à trouver une page blanche parmi le tas de papiers pour prendre des notes durant l'instruction des trois Bartholoméus.

Puis, lors de la rééducation de l'auteur, les pancartes, qui, après consultation sur scène du livre écrit par "le grand docteur Bertholus" (451), sont indispensables "pour faire comprendre [au public] que ce lieu n'est pas réel..." (431) inondent la scène, introduisant sur celle-ci la vogue de Brecht ainsi que les articles polémiques de Bernard Dort et Roland Barthes.¹⁷ En même temps, Ionesco se sert des tréteaux pour faire allusion à l'endoctrinement politique qui, par le truchement d'une "rééducation" des infidèles, est le propre des régimes totalitaires.

Notre dramaturge, tout en critiquant et ridiculisant l'expression obscure des trois savants docteurs, fait un exposé des concepts-clés de l'esthétique brechtienne. Il est alors question de la notion d'historisation (452), implicitement donc du marxisme, qui se trouve réduit à l'absurde, et de "l'électrochoc de distanciation" (432). Ce deuxième concept, est traité d'une manière ambivalente dans *L'Impromptu*. Il se trouve, d'une part, réduit au ridicule par Ionesco qui nous fournit sa propre interprétation littérale lorsqu'il se met à jouer son rôle selon "les principes de la distanciation" (458) et suivant les directives de Bartholoméus I et II:

BARTHOLOMEUS I, à Ionesco: Avancez d'un pas...

BARTHOLOMEUS II, à Ionesco: Mais en reculant de deux!...

[...]

BARTHOLOMEUS II: C'est ça...Il s'est distancié! Il s'est distancié! (458-59)

D'autre part, l'auteur adapte et pratique, à sa manière, le fameux "Verfremdungseffekt" ou "effet d'éloignement." *L'Impromptu* d'Ionesco ne prétend pas être plus qu'un impromptu. Dès le début de la pièce, l'auteur présente clairement ses intentions, nous savons que la pièce a commencé sans que tous ses personnages soient présents; à leur arrivée la pièce recommence tout simplement! Et, avant la fin, le dramaturge déclare que "la pièce est finie" (463), phrase qui révèle la vérité du théâtre, semblant dire au spectateur: "Ce que vous venez d'observer n'était que fausseté, fabrication, pièce de théâtre." De plus, l'étiquetage de la scène par des pancartes sur lesquelles on

peut lire "fausse table," "faux lieu," "factice," même s'il se produit pour que le spectateur se fasse une idée des préceptes brechtiens, propage l'impression que le théâtre, monde de faux-semblants, ne peut plus dissimuler sa fausseté qui, ainsi, se généralise. Dès lors, il est facile d'atteindre la conclusion qu'il s'agit, dans cet *Impromptu*, de faux écrits, de faux manuscrits, enfin, d'un faux auteur. L'admission et l'exposition de ce monde du simulacre, poussées à extrême, mettent la pièce représentée en question. Cette situation d'incertitude s'aggrave avec la lecture d'un discours sur le théâtre par Ionesco, lecture qui a lieu juste après "la fausse fin" de la pièce.

Le discours qu'Ionesco sort de sa poche nous présente avec le commentaire de *l'Impromptu*, pièce farcie ("farce tragique" [427] selon Ionesco) de citations extraites de l'œuvre théorique des trois docteurs et de leur maître, "docteur Bertholus", faite pour démontrer l'influence néfaste de la critique sur la création artistique. Si la farce a été préparée par Ionesco, ce sont les critiques qui en ont fourni les ingrédients et ont ainsi participé, à leur insu, à ce mauvais tour qu'ils ont joué contre eux-mêmes. Pendant l'épilogue de *L'Impromptu*, Ionesco se présente devant son public pour renoncer à toute originalité quant à cette pièce:

IONESCO: ...Mesdames, messieurs, le texte que vous avez entendu est puisé, en très grande partie, dans les écrits des docteurs ici présents. Si cela vous a ennuyés, ce n'est guère ma faute; si cela vous a divertis, l'honneur ne m'en revient pas. Les ficelles, bien grosses, m'appartiennent ainsi que les répliques moins réussies. (464)

Et ce même ton de désaveu de l'œuvre résonne dans *Notes et contrenotes*, ouvrage où sont recueillis les écrits critiques d'Ionesco:

L'Impromptu de l'Alma est une mauvaise plaisanterie. J'y mets en scène des amis: Barthes, Dort, etc. En grande partie cette pièce est un montage de citations et de compilations de leurs savantes études, ce sont eux qui l'ont écrite. (107)

Cependant, le rire du farceur Ionesco se fige très vite, car, ce dernier ne sort pas intact de ce jeu vicieux; il se laisse prendre à son propre piège et partage ainsi le sort de ses frères ennemis. Le style et le ton d'auteurs autres qu'Ionesco percent dans l'épilogue de *L'Impromptu*. Si Ionesco affirme avoir eu le dessein de jouer un tour à ses adversaires les laissant écrire son *Impromptu*, il semble que ces mêmes critiques, se soient glissés sournoisement dans le texte de l'épilogue qu'ils ont transformé, car l'auteur n'arrive plus à le reconnaître ni à y retrouver sa propre signature. Ainsi, le statut de cet épilogue, dernière note de *L'Impromptu de l'Alma*, devient-il problématique. Discours critique prononcé, on nous dit, après la fin de la pièce, pourrait-il en faire partie ou au contraire, devrions-nous le considérer comme une tentative avortée d'un hors texte qui n'en est pas un? Et si l'on croit Ionesco sur parole, disant qu'il n'a pas vraiment écrit *L'Impromptu*, est-il possible qu'il ait écrit l'épilogue et qu'il ait commencé le prologue, interrompu par l'arrivée des trois docteurs? Comment faire le partage entre ce qui est rédigé de la main d'Ionesco et ce qui ne l'est pas, entre ce qui fait partie de *L'Impromptu de*

l'Alma d'Eugène Ionesco et ce qui n'appartient pas à cette pièce mais s'y rattache comme supplément à une démonstration ou bien, comme début d'une pièce abandonnée? Questions qui ne se posent plus, lorsqu'il s'agit de publier le texte de cette pièce ou créer une nouvelle mise en scène; *L'Impromptu de l'Alma* est bien d'Eugène Ionesco. Cette "mauvaise plaisanterie" serait donc un curieux mélange d'un projet abandonné ou interrompu qui laisse la place (et la scène) à l'expression d'une critique dramatisée laquelle échoue à son tour et donne lieu à un autre discours de critique dramatique, rédigé par l'auteur cette fois, mais dont le ton reste contaminé par le pédantisme des critiques.

L'impromptu, sous-genre auto-référentiel, souvent choisi par un dramaturge qui désire se mettre sur les tréteaux pour exposer ses idées sur le théâtre et répliquer à ses adversaires, devient un choix périlleux. Comment serait-ce possible de faire une pièce polémique sans rendre compte des positions de l'ennemi? Ionesco, du moins, ne réussit pas à nous donner un exposé de son esthétique théâtrale sans qu'il se réfère explicitement aux idées des autres. Pour qu'il puisse marquer sa position et aussi son opposition par rapport à l'adversaire, il lui est indispensable de relèver les objections de celui-ci, d'incorporer ces dernières dans son jeu pour être en mesure de développer une critique (et une satire). C'est durant ce processus, qu'il replie le dehors, la critique dramatique, à l'intérieur de sa pièce. Ainsi, l'impromptu devient-il le "genre" auto-référentiel qui

expose l'impossibilité de l'auto-référence pure, c'est-à-dire, l'impossibilité d'une pièce qui ne se reflète qu'elle-même, qui ne contienne que sa propre image. L'œuvre qui tâche de se définir et de circonscrire son espace, se met en rapport avec ce qu'elle qualifie d'étranger, ce avec quoi elle n'a aucun rapport et qu'elle rejette. C'est sous le mode du "non-rapport" que cet exclu, dès qu'il est remarqué, devient aussitôt contenu, parasite qui frôle la bordure de l'œuvre et contamine son espace.

La métaphore du parasite décrit habilement la position qu'Ionesco réserve à la critique dans sa pièce. Les trois docteurs poussent comme de mauvaises herbes, se multiplient comme des champignons et arrivent, sans être invités, dans la chambre du dramaturge pour se nourrir de son œuvre dont ils empêchent l'épanouissement. Leur présence et surtout leur chant répétitif, réminiscent de litanies,¹⁸ trouble la voix de l'auteur, affecte la clarté de son expression, perturbe l'enchaînement de ses idées. Aux prises avec cette influence néfaste, il essaie, sans succès, de recouvrer, jusqu'à la fin de la pièce, son timbre habituel. Réduit au silence et à quelques sons et mouvements spasmodiques lors de sa "rééducation," il reprend la parole, délivré par sa servante, Marie, pour ne vomir qu'une leçon apprise et ne reproduire que le ton répugnant d'une critique répulsive. Le ricanement du docteur triomphant qui s'exclame: "Car ne pas être docteur, c'est encore être docteur!" (466) sonne le glas de la revanche d'Ionesco qui constate qu'il fait tout de même de

la critique, comme M. Jourdain constatait dans *Le Bourgeois Gentilhomme* qu'il parlait de la prose sans le savoir. On n'échappe pas si facilement au pédantisme, et le dernier apophtegme de Bartholoméus I résonne dans un autre échange insensé, absurde mais mémorable entre les docteurs et Ionesco qui a eu lieu lors de l'exposition:

BARTHOLOMEUS I, aux deux autres: [...] Moi je la connais mieux, cette pièce. (À Ionesco:) C'est un cercle vicieux.

IONESCO: Le cercle vicieux peut aussi avoir ses vertus!

BARTHOLOMEUS I: À condition de s'en tirer à temps. [...]

BARTHOLOMEUS II, à Ionesco: On ne s'en tire, du cercle vicieux, qu'en s'y enfermant.... (431)

L'épilogue se referme sur Ionesco, redoublant le mouvement de l'exposition qui englobait les trois docteurs et leurs idées sur le théâtre dans la chambre du dramaturge.

Cet épilogue qui nous révèle Ionesco, le critique, suggère que la relation qu'entretient ce dernier avec ses critiques, ne peut être antagoniste; il s'agit plutôt d'une mise en scène d'une opposition conflictuelle. Nous avons remarqué que notre dramaturge incorpore dans sa pièce les concepts et procédés d'une critique qu'il satirise et méprise. Sa méthode semble suivre la démarche de différentes "écoles" de critique et théorie littéraires que Derrida qualifie de "theoretical jetties."¹⁹ D'après ce dernier, ces jetées de théorie ne peuvent entrer en confrontation, puisque, d'une part,

each jetty, [...] is only a theoretical jetty inasmuch as it claims to comprehend itself by comprehending all the others --by extending beyond their borders,

exceeding them, inscribing them within itself. ("Some Statements ..." 65)

et, d'autre part, "each species in this table constitutes its own identity only by incorporating other identities --by contamination, parasitism, grafts, organ transplants, incorporation, etc..." ("Some Statements ..." 66) *L'Impromptu de l'Alma*, collage de citations, mise en scène et en œuvre de divers concepts-clés et notions des courants actuels de critique dramatique devient une pièce monstrueuse --un tératophage-- qui, se formant, dévore ses extrémités, ses bords.

Il nous reste à suivre de près le mouvement d'ouverture de la pièce avant de revenir, encore une fois, aux toutes dernières répliques de la clôture qui regrettent cette entreprise exceptionnelle. Ce détour va nous permettre d'examiner de près les bordures de *L'Impromptu de l'Alma*, la manière dont celles-ci sont tracées, retracées et, finalement, effacées.

Commençant par le titre de la pièce, on remarque que celui-ci est double; sur la page de garde on peut lire:

L'IMPROMPTU DE L'ALMA

OU

LE CAMÉLÉON DU BERGER

Ces deux phrases nominales, suspendues entre la pièce et le monde du dehors tâchent de cerner ce qui va suivre, de décrire d'une manière aussi succincte que possible le texte d'Ionesco, bref, de le nommer pour tout besoin de référence ultérieure.²⁰ De plus, la première de ces deux phrases

rassemble un certain nombre de pièces du répertoire du théâtre français; celles-ci, partageant la même mention de genre ou sous-genre, constitueraient une famille à l'intérieur du champ littéraire. Nous avons déjà mentionné que le titre, de même que la mention d'appartenance d'une œuvre à un genre, se détachent de l'œuvre elle-même. La mention de genre surtout, et nous pourrions également ajouter à cela le titre, forment, selon Derrida, une "clause" ou une "écluse" ce qui exprime, à la fois, "l'énoncé juridique," et "la clôture qui s'exclut de ce qu'elle inclut." (PAR 264) Coupés de ce qu'ils intitulent donc, titre et mention de genre, "appartiennent sans appartenir," car ils se rattachent, néanmoins, à l'œuvre. *L'Impromptu de l'Alma* constitue une mise en scène qui joue de cette situation paradoxale.

Nous avons vu qu'Ionesco parle, durant la pièce, de l'ouvrage qu'il est en train d'écrire. Sous la pression de Bartholoméus I qui exige une pièce, à l'instant, le dramaturge se sent contraint de donner, du moins, le titre de celle-ci qui, selon son auteur, n'est pas encore "parfaite". Après maintes hésitations, il arrive à une décision: "... Eh bien! voilà: ma nouvelle pièce aura pour titre: *Le caméléon du Berger*." (427) Et, un peu plus tard, il fait une autre promesse: "... Ce sera un impromptu." (429) Ionesco nous assure qu'on ne verra probablement pas de caméléon sur scène; le titre évoque seulement une image qui est le "moteur de la pièce" (427), son "arrière-fond" (427).

La répétition du titre dans le corpus de la pièce, ouvre, "selon la structure de l'invagination une poche d'extériorité qui fait que la limite marquée par un titre ou un cadre en général ne partage plus un dedans d'un dehors mais inscrit le dehors dedans sans pouvoir l'y contenir." (Bennington 229) En fait, Ionesco, se montrant en train de présenter à ses juges une pièce qui s'intitule *Le caméléon du berger* (titre alternatif), répète dans la première scène de *L'Impromptu de l'Alma*, l'acte de légitimation d'une œuvre. La confrontation du dramaturge avec les critiques reflète le rapport qu'une œuvre considérée finie, parfaite, établit avec le dehors. Cependant ce rapport s'établit et fonctionne pendant le déroulement de la pièce laquelle est pourtant exposée, présentée à son public et ses juges, avant qu'elle naisse, au moment de sa conception même. De cette manière, Ionesco met en jeu les fonctions de bord et de relais entre l'œuvre et son dehors, attribuées au titre. Ce dernier n'a plus de sens dès qu'il s'inscrit comme titre possible d'une pièce pas encore faite et contenue à l'intérieur de la pièce que pourtant il intitule. La plaidoirie pour *Le caméléon* exécutée par son auteur devant les représentants de la critique, elle-même comprise dans la pièce intitulée *L'Impromptu ou Le caméléon*, à la représentation de laquelle nous assistons, pousse le spectateur ou le lecteur au-delà du cadre de la scène et détruit ainsi tout effet d'intériorité. Ionesco paraît donc plaider et confirmer en même temps, la thèse suivante: "nul autos n'est possible sans inscription

d'altérité, nul dedans sans rapport à un dehors qui ne peut être simplement dehors mais doit se remarquer à l'intérieur." (Bennington 234) De plus, l'inclusion du dehors met en question l'état d'accomplissement de l'œuvre, qui, désormais se montre susceptible d'un risque perpétuel d'inachèvement.

L'écriture ou "l'état onirique" dans lequel se trouvait le dramaturge, sont interrompus par l'entrée des trois docteurs qui affirment en chœur,

BARTHOLOMEUS II: L'œuvre ne compte pas.
 BARTHOLOMEUS I: Seuls comptent les principes.
 BARTHOLOMEUS II: C'est-à-dire ce qu'on pense d'une œuvre.
 BARTHOLOMEUS I: Car l'œuvre en elle-même...
 BARTHOLOMEUS II: Cela n'existe pas...
 BARTHOLOMEUS I: Elle est dans ce qu'on en pense...
 BARTHOLOMEUS II: Dans ce qu'on en dit...
 BARTHOLOMEUS I: Dans l'interprétation qu'on veut bien lui donner...
 BARTHOLOMEUS II: Qu'on lui impose ... (443)

soumettent Ionesco à une séance obligatoire de formation et entreprennent une mise au point du dispositif scénique.

Il ne reste qu'à se demander ce qu'est devenu *Le caméléon du berger* par la suite. On pourrait toujours supposer qu'Ionesco se transforme en caméléon sous les exhortations des trois savants, et, aussi, pour se plier aux exigences et attentes qu'un tel titre crée, mais, il reste que la composition de la pièce elle-même, telle que son auteur l'avait envisagée, est apparemment abandonnée. Dès lors, la promesse donnée par le titre et réitérée pendant la pièce, n'est pas tout à fait gardée. Le texte de *L'Impromptu* nous présente l'impossibilité d'écrire un impromptu; il joue de la difficulté d'exposer ses idées sur le théâtre, de

défendre ses positions, de les garder intactes contre l'assaut de celles des autres, et démontre que la tentative de l'auteur de maîtriser l'œuvre et d'imposer son autorité sur son espace, inmanquablement interrompue, est toujours vouée à l'échec. De l'impromptu, on ne peut témoigner que les ruines, un discours qui se défait, un titre balançant et séparé du corps textuel par une bordure érodée, qui n'expose que son impossibilité de tracement. Si le titre perd son sens dans la dissémination, changeant inlassablement de couleur et de parure, il se trouve aussi condamné à une loi d'atopie.²¹

Les premières lignes du texte de *L'Impromptu* devraient représenter son bord supérieur, son commencement. Or, cette bordure est le double de *Le caméléon*, incipit de cette pièce inachevée, qui, à l'intérieur de *L'Impromptu*, est présentée aux trois Bartholoméus, constituant une réponse à leur requête. Le texte de *L'Impromptu de l'Alma* commence par la didascalie suivante:

*Parmi les livres et les manuscrits, Ionesco dort, la tête sur la table. Il a, dans une main, un crayon à bille qu'il tient le bout en l'air. On sonne. Ionesco ronfle. On sonne de nouveau, puis on frappe de grands coups à la porte. On appelle: "Ionesco! Ionesco!"
Finalement Ionesco sursaute, se frotte les yeux. (425)*

Lors de la représentation de la pièce, le texte cité ci-dessus devient une image scénique, la première que le spectateur voit dès que le rideau se lève: Ionesco, qui se met en et sur scène pour la première fois, dans un état de désœuvrement, endormi, le nez dans ses pièces. Cette didascalie, discours non-auditif ou méta-discours, selon la terminologie de Michael Issacharoff,²² remplit ainsi, à

première vue, sa fonction d'indication scénique: "[it] refer[s] exclusively to what is visible" (215) et s'oppose donc au discours audible des dialogues. Pourtant, lorsque le premier critique fait son entrée sur scène (on entend sa voix lors de l'exposition) il exige une pièce du dramaturge. Ionesco, embarrassé, car apparemment il n'a rien écrit, lit alors le début de son texte, le paragraphe de l'exposition ainsi que les premières répliques entre lui et Bartholoméus I. Il entame ainsi sa lecture:

IONESCO: Bon. Je vais vous lire cela quand même, pour que vous ne soyez pas venu pour rien. [...] Voici le début de la pièce: Scène I. Parmi les livres et les manuscrits, Ionesco dort, la tête sur la table... On frappe de grands coups dans la porte.... Ionesco arrangeant ses cheveux décoiffés (*Ce disant Ionesco fait le geste:*) se dirige vers la porte. [...] Bartholoméus: "La nouvelle pièce? Elle est prête? Je l'attends!.." Ionesco, s'asseyant dans son fauteuil, montre un siège à Bartholoméus: "Asseyez-vous!"
En lisant son texte, Ionesco se rassoit dans son fauteuil comme précédemment. À ce moment, on entend, pour de bon, sonner puis des coups dans la porte.
 VOIX D'UN AUTRE HOMME: Ionesco! Vous êtes là? (429)

Cette lecture de la pièce où se trouvent entremêlés de morceaux de dialogue et d'indications scéniques de la pièce qu'on regarde et de celle dont on écoute la lecture, nous renvoie au lever du rideau. Nous faisons un pas en arrière, nous sommes de nouveau au point de départ; la pièce que nous étions en train de regarder est en train de recommencer, ou plutôt s'arrête, s'interrompt, se cite, pour recommencer et pour s'interrompre de nouveau lorsqu'on entend une deuxième fois quelqu'un frapper à la porte. Lorsque Bartholoméus II fait son entrée, nous retournons de nouveau au point de départ, avec, cette fois, Bartholoméus III devant la porte,

qui, entrant à son tour, demande d'écouter la pièce; et Ionesco l'oblige, lisant le début de son *Impromptu* une deuxième fois sur scène, lecture qui provoque de nouveau, des coups à la porte. D'une certaine manière, l'interruption vient interrompre l'interruption, le commencement de *L'Impromptu* se trouve enchevêtré dans sa progression; il arrête la pièce et la fait aussitôt repartir, arrêtant son arrêt, créant une paralysie qui la fait marcher. De plus, chaque fois, la coupure de la pièce ouvre l'espace du récit et de la scène à l'autre, c'est-à-dire, à l'autre du théâtre, à la théorie, ici représentée par les trois Bartholoméus, que le théâtre invite et qui vient le contaminer. Les interruptions du discours dramatique de Ionesco, effectuées par les trois critiques, marquent le "rapport entre les interruptions et ce qu'elles interrompent." (Bennington 284) Il s'agit, nous l'avons vu, d'un rapport étrange d'amitié antipathique, de contiguïté qui favorise la contagion et expose le "sans de la coupure pure."

La didascalie et les premiers échanges entre les personnages se répétant à trois reprises, l'image scénique se reflétant dans le texte des dialogues, font de *L'Impromptu de l'Alma*, "un mythe d'origine impossible." (*Psyché* 19) La structure spéculaire de la pièce qui "se récite et se décrit elle-même" (*Psyché* 22) rappelle le texte de Francis Ponge, *Fable*, dont la première ligne constatant que, "Par le mot par commence donc ce texte" constitue le récit et la légende d'une invention en train de s'inventer, selon Derrida.

(*Psyché* 17-35) Le commentaire sur la structure de la phrase qui entame *Fable* s'applique au jeu spéculaire du début de *L'Impromptu de l'Alma*; ici aussi, la répétition du début de la pièce dans la pièce est source de difficultés insurmontables, car, "[l]e récit n'est autre que la venue de ce qu'il cite, récite, constate ou décrit. On a du mal à décider --c'est en vérité indécidable-- la face récitée et la face récitante" (*Psyché* 23) de cette pièce qui, "s'invente en inventant le récit de son invention." (*Psyché* 23) La réitération du début de la pièce dans la pièce tâchant de raconter, de lire et de montrer son propre engendrement, ne fait que recommencer le déjà entamé détruisant ainsi tout effet de commencement, effaçant toute possibilité d'origine qui ne se présente que comme répétition. Il s'agit d'un,

[p]rocessus sans commencement ni fin qui ne fait pourtant que commencer, mais sans jamais pouvoir le faire puisque sa phrase ou sa phase initiatrice est déjà seconde, déjà la suivante d'une première qu'elle décrit avant même qu'elle n'ait proprement lieu, dans une sorte d'exergue aussi impossible que nécessaire. (*Psyché* 32)

La mise en abîme du début abîme donc le début et finit par avaler cadre et encadré. *L'Impromptu* est pris dans un jeu de miroirs où il n'y a plus d'encadrement qui ne soit pas déjà le double de l'encadré. Autrement dit, Ionesco, dans une tentative d'assurer la représentation de son *Caméléon* (et aussi ses critiques du parfait état de ce dernier), récite le début de son *Impromptu* dans la pièce. Cherchant à renfermer dans l'enceinte de l'œuvre encadrée --*Le Caméléon*-- le cadre de celle-ci --*L'Impromptu*-- il finit par perdre tout effet de pièce encadrante et de pièce encadrée car la ligne de partage

entre les deux s'estompe permettant le passage de l'une à l'autre et l'enchevêtrement des deux. Nous assistons alors à une mise en scène qui se décrit elle-même, à une métapièce à la fois "inévitabile et impossible" (*Psyché* 24) puisqu'il n'y a pas de pièce avant elle. Il n'y a que des effets d'encadrement sans cadre.

De plus, *L'Impromptu de l'Alma* décrit et met en scène une représentation traversée par son texte. On passe du texte écrit de la didascalie à sa mise en scène, à la transformation du texte en image et toute "normalité" s'arrête là. Car, ensuite, miraculeusement, le texte de la pièce que l'on croyait laissé dans les coulisses ou sur le bureau d'Ionesco, fait son entrée de force sur scène, et se présente matériellement, à la fois comme texte lu et pas encore représenté, lu et représenté. D'après Peter Ronge, la lecture du texte de la pièce coïncide avec le spectacle auquel nous assistons: "the text reading [...] is synchronized with the reality of the stage action" (124), ce qui mène ce critique à prononcer "the complete identity of the work in progress with the stage reality." (124)²³ On pourrait dire que nous sommes face à un cas de "théâtréauté," terme forgé par Ruby Cohn²⁴ et défini comme "a reality in the theater and a fiction in the drama." Le début de la "nouvelle" pièce qu'Ionesco intitule *Le caméléon du berger* est une verbalisation des signes visuels contenus dans *L'Impromptu de l'Alma*. L'image initiale d'Ionesco endormi, que le spectateur a rencontré au lever du rideau,

est racontée pendant la lecture de la "nouvelle" pièce qui devient ainsi comme un récit du texte dramatique, déjà représenté sur scène. Pendant la lecture de ce texte, Ionesco, à la fois auteur, acteur et, dans un sens, spectateur de lui-même et de sa pièce, rédige et lit ses didascalies d'une part, prévoit et obéit à leurs indications scéniques d'autre part, répétant, une deuxième fois, les gestes et mouvements qu'il avait exécutés plus tôt, lorsqu'il jouait le rôle d'Ionesco, auteur surpris par Bartholoméus I, dans *L'Impromptu de l'Alma*. En un tel moment de lecture, on entend l'indication scénique et tout de suite, Ionesco, s'exécute, faisant le geste commandé. Les coups à la porte sont à la fois réels et fictifs: on les entend et on en entend parler. Dans cette instance de convergence entre le visuel et le verbal, le spectateur se trouve face à deux signes qui se miroitent, à une sorte d'écriture hiéroglyphique où co-existent et se réunissent deux systèmes de signification divergents, l'iconique et le phonétique.

Grâce à cet emboîtement du texte et de la représentation, Ionesco se range aux côtés des dramaturges d'un théâtre appelé "post-moderne" qui tâche de défaire, "the theater's customary creation of an inside of spontaneous speech that relegates textuality to an outside beyond the performance." (Fuchs 168) Dans ce théâtre, d'après Elinor Fuchs, "the conventional distinction between performance and text is unsettled as the performance draws its textuality to our attention." (168) Et dans cette pièce, l'improvisation

laisse la place à un collage impromptu de textes. Ionesco ne manque pas de notes à lire à son public et les trois Bartholoméus, caricatures convoquées par le texte du dramaturge, ne représentent que leurs signatures, dégorgeant sur scène de leurs écrits.

L'épilogue de *L'Impromptu de l'Alma*, discours par lequel l'auteur adresse son public et qui produit un commentaire critique sur sa pièce et sur l'œuvre théâtrale, est le dernier moment où un texte déjà rédigé glisse sur le tréteau. Il est prononcé après la fin de la "démonstration" des méfaits de la critique que, cependant, il prolonge. De cette manière il s'attache curieusement à la pièce, tout en s'en proclamant détaché. À la fin de ce discours, Ionesco se trouve "décoré" à son tour de la robe du docteur:

BARTHOLOMEUS I: Vous vous prenez donc au sérieux, Ionesco?

IONESCO: Si je me prends au sérieux? Non ... Si ... c'est-à-dire non ...

BARTHOLOMEUS III: Vous devenez académique à votre tour!

BARTHOLOMEUS I: Car ne pas être docteur, c'est encore être docteur!

BARTHOLOMEUS II: Vous détestez qu'on vous donne des leçons et vous-même vous voulez nous en donner une ...

BARTHOLOMEUS I: Vous êtes tombé dans votre propre piège.

IONESCO: Ah ... ça, c'est ennuyeux.

MARIE: Une fois n'est pas coutume.

IONESCO: Excusez-moi, je ne le ferai plus, car ceci est l'exception ...

MARIE: Et non pas la règle! (466)

A l'affirmation du début de la pièce qui promettait: "Ce sera un impromptu," à cette résolution prise, répond négativement sa fin, effaçant de cette manière, ou balayant comme le fait Marie qui nettoie la scène des critiques inopportuns, ce qui a précédé; et on pourrait répéter, avec l'Ionesco de

L'Impromptu de l'Alma et de *Notes et contrenotes*: Un impromptu? Non pas d'impromptu, plus jamais! Mais il faut avoir déjà fait un impromptu pour pouvoir, dorénavant, y renoncer. Ce qui nous conduit à la lecture de Beckett dont *L'Impromptu* n'a rien d'impromptu! C'est comme si ce dernier voulait garder la promesse donnée par Ionesco.

L'Impromptu d'Ohio

Cette pièce étrange est inclassable et met en question toute règle et procédure de taxinomie, selon les critiques qui se sont penchés sur elle, de la même façon que les deux personnages de la pièce, l'Entendeur et le Lecteur, se penchent, sur scène, sur la dernière page d'un livre ouvert. *L'Impromptu d'Ohio* ressemble, par son titre, aux œuvres de Giraudoux, de Cocteau, de Ionesco, avec lesquelles il partage, d'une part, la mention d'impromptu, marque d'appartenance à un genre qui se désigne, et, d'autre part, le nom d'un lieu qui désigne, en général, le lieu de la première représentation de chaque pièce. Grâce à ces deux traits communs, la pièce s'inscrit dans la série d'impromptus du théâtre français en même temps qu'elle s'en détache.

En fait, cette œuvre de Beckett surprend par sa divergence des autres impromptus. Elle n'a rien de polémique, pas la moindre confrontation avec la critique, pas la moindre esquisse explicite d'une esthétique théâtrale, rien d'un impromptu, donc.²⁵ Pierre Astier, s'appuyant sur l'historique de la genèse de *L'Impromptu d'Ohio*, émet l'hypothèse

suivante: "if this work is an 'impromptu' in the sense of 'improvisation,' it is so only because it was written 'to request.'" (332) Si l'on accepte, avec Astier, que *L'Impromptu d'Ohio* doit son titre à la demande explicite de la part des spécialistes becketttiens, que l'auteur, sujet de leurs études, leur adresse un spécimen de son œuvre à l'occasion de leur colloque organisé à l'Université d'Ohio, on voit se prononcer, dans le geste de donner un tel nom à la pièce offerte, le goût de Beckett pour la plaisanterie. Après avoir accepté, sur le champ, la demande d'une création artistique à l'occasion d'un événement précis, après avoir promis le don d'une œuvre, Beckett, contraint par le temps, ne peut qu'improviser pour satisfaire ce public particulier, ne peut que produire une pièce-énigme qui occupera et préoccupera ses spectateurs.

Ce cadeau extraordinaire provoque donc des réactions hors du commun. Accepté avec émoi, il se trouve aussitôt soumis à l'examen minutieux de la part de ses receveurs, scruté par ceux qui l'ont d'abord exigé et tâchent ensuite de le comprendre et le classer.

Le titre de cette pièce offerte ou plus précisément l'impossibilité de celui-ci de concorder avec la pièce qu'il représente, fascine ses spectateurs qui se donnent la tâche d'analyser cette discordance, de découvrir et d'expliquer la raison d'un choix si étrange de la part de son auteur.

Une des questions soulevées par le public critique²⁶ de *L'Impromptu d'Ohio*, est de savoir si Beckett a réussi, en

livrant cette pièce, à transgresser le genre de l'impromptu, c'est-à-dire, ce que jusque là, était reconnu comme un impromptu, ou, si cette pièce, contrairement aux apparences, partage et contient les traits qui constituent la marque de ce genre particulier. D'une certaine manière donc, il s'agit de chercher à rattacher la pièce en question à l'ensemble des œuvres portant la même mention de genre. La situation paradoxale dans laquelle se trouve *L'Impromptu d'Ohio* s'esquisse ainsi: bien que celui-ci ait été admis d'avance comme un impromptu parmi d'autres, ne serait-ce que par ce qui l'intitule et parce qu'une représentation de la pièce portant ce titre a déjà eu lieu à l'Université d'Ohio State, il vient, du même coup, par son contenu, lancer le débat autour de l'impromptu comme genre, et, ainsi, questionner, déplacer et dépasser les bordures du genre même auquel il est censé appartenir et qui ont été tracées d'avance par la critique. Ce qui trouble cette dernière, ce qu'elle a du mal à accepter et à reconnaître, c'est le fait que le titre de *L'Impromptu d'Ohio* contenant la mention de son genre, joue et donne force de loi à ce que Derrida a appelé la clause de genre. Celle-ci se traduit, comme nous avons remarqué plus haut, à la fois comme décision tenant lieu de loi et clôture s'excluant de ce qu'elle inclut; en elle se croisent "la condition de possibilité et la condition d'impossibilité d'une taxinomie," (PAR 265) ce qui transforme la loi de la loi du genre en loi d'impureté. L'intitulé de *L'Impromptu d'Ohio*, reflète, mot par mot, les titres des autres

"impromptus" sans pourtant rassembler ce qu'il intitule, son contenu. Telle devient l'entreprise de la critique qui prend le relais et s'applique, d'une part, à rattacher cette pièce par l'intermédiaire de son titre, au texte de la définition de l'impromptu, au pré-jugé de l'impromptu l'on pourrait dire, et, d'autre part, à lier ce dehors où se trouve gravé la loi de l'impromptu, au titre de la pièce et celui-ci à son corpus qui s'en détache et s'en écarte. Le titre d'une pièce, donc, placé entre celle-ci et le dehors, figure de l'entre-deux, cerne l'œuvre, la détache du monde pour l'y rattacher aussitôt; suivant une stratégie de débordement il assure à ce que l'œuvre se croise avec d'autres textes. C'est dans ce sens que le titre assume la fonction du parergon:

Le parergon se détache à la fois de l'ergon (de l'œuvre) et du milieu, il se détache d'abord comme une figure sur un fond. [...] Le cadre parergonal se détache, lui, sur deux fonds, mais par rapport à chacun de ces deux fonds, il se fonde dans l'autre. [...] Toujours une forme sur un fond mais le parergon est une forme qui a pour détermination traditionnelle non pas de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre au moment où il déploie sa plus grande énergie.
(LVP 72-73)

Autrement dit, il s'agit de remarquer comment le titre, figure parergonale, limite entre le dedans et le dehors, traversant l'œuvre, trace, en même temps, le chemin de passage vers d'autres textes, s'y référant.

Le débat de la critique autour de *L'Impromptu d'Ohio* nous rappelle le polylogue des savants professeurs autour du tableau célèbre de Van Gogh des chaussures délacées, leur tentative de les rattacher autour des pieds absents, de les restituer à leur propriétaire, situation résumée par la

remarque suivante: "le détachement doit aussi s'entendre comme une mission représentative à rattacher à son origine émettrice. Un rattachement est déjà, toujours en train de resserrer le destricturé." (LVP 391) Bien sûr, ici, il s'agit de reclasser cet impromptu dans la catégorie à laquelle il appartient, restituer le message, codé dans le texte, de son auteur, mais aussi, suivre la trace du propriétaire d'un chapeau et d'un manteau noirs.

Le rattachement du titre au corpus de la pièce, n'est qu'un essai d'analyse parmi d'autres tentés lors de l'analyse de *L'Impromptu d'Ohio*, qui fait preuve d'une structure branlante, superposant l'image unique de la scène à la page et au texte d'un livre ouvert. Si on essayait de résumer cette œuvre qui ne se prête pas à quelque simplification, on dirait d'abord qu'il s'agit de la mise en scène d'une lecture. C'est précisément la lecture qui retrace les événements d'une lecture d'une histoire triste, mandée par "le cher nom aux fins de [...] consoler [l'Entendeur]." (64)²⁷ Les tréteaux se transforment ainsi en scène d'écoute où les deux personnages assis constituent un texte iconique que le texte lu par l'un d'eux finit par englober. Le tableau de deux hommes aux cheveux blancs se replie entre les pages du livre que l'un d'eux tient entre ses mains; l'image s'abîme dans le récit qui la décrit, se rapprochant d'elle, puis s'en écartant, sans pourtant que ce dernier puisse la maîtriser et la contenir, car encore une fois, nous sommes

face à "la loi du parergon qui comprend tout sans comprendre et pervertit les rapports de la partie au tout." (LVP 392)

D'une certaine manière, c'est à la recherche d'un rapport entre image et texte, entre textes emboîtés que s'embarque la critique. Elle est amenée à se demander comment procéder autrement, tâchant de dénouer lors de son analyse ce qui ressemble au nœud gordien. Elle suit ainsi de près le mouvement de la pièce, ce glissement du dehors au dedans, et du dedans au dehors, ce croisement ressassant du cadre et de l'encadré. Elle participe, du même coup, au jeu d'identifications et de reconnaissances, que *L'Impromptu d'Ohio* invite, entre les personnages de la pièce et ceux enfermés dans la dernière page du livre lu sur scène. Si la pièce abonde en partages internes, ces derniers, au lieu de barrer le passage, laissent leur contenu fluer librement d'une partition à l'autre. Nous allons suivre la trace de la critique, elle-même à la trace des bordures et textes imbriqués que cette pièce expose ou qui lui manquent, à la découverte de ce qui constitue un cadre, de la façon dont ce dernier encadre et s'encadre à son tour, passant pour encadré.

Remarquons d'abord la bordure initiale et absente du corpus de cette pièce, le faux début qui manque de la traduction française, mais qui fut publié lors de sa première édition:²⁸

I am out on leave. Thrown out on leave.
Back to time, they said, for 24 hours.
Oh my God, I said, not that.

Slip [into] on this shroud, they said, lest you catch
 your death of cold again.
 Certainly not, I said.
 This cap, they said, for your [death's head] skull.
 Definitely not, I said.
 The New World outlet, they said, in the State of Ohio.
 We cannot be more precise. Pause.
 Proceed straight to [Lima] the nearest campus, they
 said, and address them.
 [Address] whom? I said.
 The students, they said, and professors.
 Oh my God, I said, not that.
 Do not overstay your leave, they said, if you do not
 wish it to be extended.
 Pause.
 What am I to say? I said.
 Be yourself, they said, [you're ()] stay yourself.
 Myself? I said. What are you insinuating?
 [Yourself before, they said.]
 Pause.
 [And after.]
 [Pause.]
 [Not during? I said.]

Il existe un effort de rattacher ce début avorté de *L'Impromptu d'Ohio* au contenu de la pièce, de remarquer les correspondances et concordances entre celui-ci et *L'Impromptu*, peut-être, justement, dans une tentative de le préserver et prévenir son oubli inévitable.²⁹ Puis, ce morceau de monologue contient une réplique, la seule aussi directe et aussi explicite de la part de Beckett, adressée à son public qui s'attend à recevoir un message de l'auteur. Or, ce court fragment de réponse ne transmet que la répugnance du dramaturge à haranguer ces spectateurs. Hésitation ignorée, car si ce monologue, détaché, se trouve rattaché à la pièce, il suffit de se retourner, en un clin d'œil, vers le titre et relier le nom d'Ohio aux autres noms de lieux mentionnés dans la pièce pour entrevoir le fantôme de Beckett revêtir le manteau noir, s'emparer du feutre

abandonné sur la table pour envoyer son message, même si c'est à contre-cœur, de la rive gauche à son public d'outre-mer. Pierre Astier suggère par exemple, que c'est depuis l'île des Cygnes,

this artificial islet with its artificial statue, geographically but also symbolically equidistant from Beckett's familiar Left Bank [...], and what seems to him a strange, quasi-foreign Right Bank [...], that Beckett found at last the "artifice" he needed to fullfill his promise of a play for *Ohio*, a new play in which his old "sad tale" could be "a last time told" by him. (338)

Et plus loin, le critique soutient:

from that very nothingness something has emerged in the play: at the end of the long white bare table there is the book which we may assume to be 'filled' with all the texts that were ever conceived under the "black wide-brimmed hat".... (338)

Un chapeau en feutre et un livre posés sur une table, objets qui font partie de la mise en scène de *L'Impromptu d'Ohio* et aussi, à la fois, de celle que produit la critique qui, prenant un feutre pour un autre, pousse sur les limites de la représentation et de son symbolisme, écrivant un autre texte, forçant le spectre de l'auteur, absent de la représentation, dans les confins de la scène.

Regrettant le manque d'une adresse directe de la part du dramaturge, la critique se voit lancée à la recherche désespérée et exhaustive du mot beckettien, de quelque message caché, diffus dans cette pièce de lecture dont le récit fait contraste au dispositif scénique. Bernard Beckerman remarque: "if Beckett's meaning is elusive or, to state the matter more categorically, deliberately incomplete,

the theatrical images that provoke the questions are sharply delineated." (149)

Le carré de la scène renferme en son centre, le seul décor "éclairé" de la pièce: "une table ordinaire en bois blanc, deux mètres sur un mètre environ." (59) La scène se rétrécit pour ne se renfermer sur, et finalement n'être que cette table. Une table de lecture, avec, à deux de ces côtés les deux chaises des personnages. Prenant place à la bordure du carré de la table, le Lecteur et l'Entendeur occupent ainsi deux côtés laissant les deux autres libres. Sur cette table, nous disent les didascalies, est placé un livre ouvert à la dernière page. Puis, l'on peut observer "au centre de la table un grand feutre noir aux larges bords." (60) Pour résumer le spectacle visuel, la boîte scénique renferme la table qui, à son tour, circonscrit et double la bordure du livre ouvert. Ce dernier se trouve séparé de ce qui l'entoure, par la coupure de la page d'une part, et, d'autre part, par la bordure de la table blanche, marge qui l'encadre et l'isole du monde d'une manière encore plus intense. Ce double cadre de blancheur immaculée, renferme le récit de la lecture de l'histoire triste dans le volume où celle-ci est imprimée, la coupant des personnages qui sont en train de la lire. Pourtant, le livre ouvert laisse l'écriture se disséminer, se répandre, inonder la table, atteindre les personnages assis à ses bords, la scène, la salle. C'est comme si c'étaient les caractères noirs imprimés sur la page blanche qui, traversant la blancheur de la table, venaient

tacher les deux personnages d'encre noir, teintant leurs habits de cette couleur sombre. À part les personnages, n'oublions pas l'autre tache noire au milieu de la table blanche, le grand feutre noir que la couleur de l'écriture du livre semble aussi atteindre. L'alternance stricte du blanc et du noir se trouve quelque peu troublée par les deux personnages de la pièce dont la chevelure blanche se déverse sur leurs manteaux noirs. Leur position, à la lisière du spectacle qu'est le livre, est caractéristique du personnage beckettien, selon Alfred Simon:

Exposé sur l'obscène, cloué au tympan, coincé dans l'entre-deux, le personnage-acteur repousse le rideau vers le mur du fond, de plus en plus loin, de plus en plus profond, vers ce cul-de-sac existentiel du théâtre, et il apparaît pour finir "simplement assis à la fin et adossé au mur, la longue nuit devant lui, où les morts attendent dans leur lit de mort, sur le dos, ou dans la bière, que le soleil se lève." Le soleil ou le rideau. Le soleil ne se lève jamais. Le rideau quelquefois.³¹

Ces deux hommes, au bord de la table et du livre, entre le drame et le théâtre, entre la scène et la salle, constituent dans leur position stratégique deux figures en noir et blanc oscillant entre deux mondes séparés par des frontières clairement délinéées. La chute de leurs cheveux blancs qui s'enfoncent dans la noirceur de leurs habits, devient l'image de l'embouchure d'un abîme où tout finit par se jeter.

Les deux protagonistes, "two dusty scholars poring over an ancient text" (8) renvoient au public sa propre image, comme l'a remarqué, très justement, H. Porter Abbott. On ne peut s'empêcher de voir se déverser dans cette image de la scène, le public de la salle qui a assisté à la première de

L'Impromptu d'Ohio. Il semble alors qu'avec la composition de sa pièce, Beckett ait souhaité rendre (l')hommage à ces spectateurs extraordinaires, le public de spécialistes de son œuvre qui lui ont rendu hommage en se consacrant à la lecture de ses textes et organisant ce symposium en son honneur. Cette première étape de reconnaissance traversée, Abbott suit les indices et ajoute d'autres maillons à la chaîne d'identifications qu'il a élaborée et qui se voit ainsi prolongée. Une fois placé sur scène, le vieux professeur devient le personnage de l'Entendeur, puis force son entrée dans le récit qu'enferme le livre, pour se métamorphoser en amant passionné. Un passage s'effectue du dehors, de la salle, vers la scène, puis de la périphérie de celle-ci, des marges de la pièce, vers ce que l'on pourrait considérer son centre, le livre dans lequel s'inscrit le drame de la pièce. De plus, Beckett en personne prend place, encore une fois, dans sa propre pièce, tel un vieux savant, amant passionné de jadis, puisque Abbott considère *L'Impromptu d'Ohio* "a Proustian enterprise in self-writing." (13) Suivant Abbott, on fait un pas en dehors du texte de *L'Impromptu*, en direction du "faux début" de la pièce, rejeté par le dramaturge mais plus approprié, selon la critique, au genre d'impromptu. Encore une fois, nous partons à la recherche du dramaturge absent dans les mots omis de sa pièce et, sous l'emprise de ce faux prologue qui est aussi le seul dialogue avec les demandeurs d'une pièce que le dramaturge a produit, on recherche l'action autographique (Abbott 16) dans

L'Impromptu d'Ohio. Et si Beckett nous tendait un piège en nous présentant son impromptu? L'on pourrait supposer que ce piège serait formé par le feutre noir posé sur la table entre les deux personnages, près du livre ouvert, feutre que personne ne tient ni ne porte sur la scène de *L'Impromptu*, mais dont on s'empare durant l'interprétation de l'œuvre pour le faire porter à Samuel Beckett. Devrait-on laisser ce feutre là où il est, évitant de déranger l'ordre froid et rigide qui règne sur scène, ou bien au contraire, est-ce le mouvement même de cette scène à première vue figée et passive qui à la fois provoque et interdit son investissement de fantômes et de phantasmes? Cette question nous amène au texte de la pièce, au récit inextricable contenu dans le livre, seule parole qui retentit sur scène.

D'après Hoon-Sung Hwang, on peut détecter trois récits dans la pièce de *L'Impromptu d'Ohio*: il y a, en premier lieu, l'histoire triste à laquelle se réfère le Lecteur et qui est, d'une certaine manière, responsable de la rencontre entre Lecteur et Entendeur et de leurs séances de lecture; puis, l'histoire imprimée dans le livre qui raconte l'événement de la lecture de l'histoire triste; enfin, une troisième fiction est constituée par l'image de deux personnages que le spectateur aperçoit sur scène. (375) Si, d'une part, le récit contenu dans le livre constitue une mise en abîme de l'image scénique, d'autre part, selon Hoon-Sung Hwang, l'image de la scène constitue le texte englobant dans lequel se trouvent enchâssés les deux autres récits. (375) La scène se

transforme ainsi, en une mise en image du texte et représente, de cette manière, la reconstitution de ce qui devrait être la dernière lecture mais qui, apparemment ne réussit à arriver à sa fin, réitérant ainsi, l'impossibilité, chez Beckett, de finir, de se taire, de mourir, tout en n'ayant plus rien à dire. L'enchêvetrement du texte du livre et de celui iconique révèle, selon Hoon-Sung Hwang qui suit ici Ruby Cohn, une mise en œuvre de la stratégie de la "théâtréauté" (theatereality) qui se définit comme la technique de "virtual convergence between stage fiction (verbal sign) and physical fact (visual sign) [which] particularly provides the spectator with two mirror images oscillating between verbal and visual sign." (370) La fusion de ces deux systèmes divergents a comme résultat la déstabilisation de l'événement théâtral, déstabilisation qui se traduit par une oscillation entre texte et image lesquels se recoupent sans pourtant atteindre le point où l'un soit l'image parfaite de l'autre.

Examinons de près cette complication du réseau textuel et scénique de *L'Impromptu d'Ohio* afin d'en dégager les lignes de partage ainsi que leurs traversées. Pour ce faire, nous aurons encore une fois recours à la partition de l'espace dramatique que Michael Issacharoff développe dans son article intitulé, "Space and Reference in Drama." Notre auteur remarque que l'espace dramatique se trouve clivé en deux formes, celle de l'espace mimétique et celle de l'espace diégétique:

mimetic space is that which is made visible to an audience and represented on stage. Diegetic space [...] is described, that is, referred to by the characters. In other words, mimetic space is transmitted directly, while diegetic space is mediated through the discourse of the characters, and thus communicated verbally and not visually. (215)

Le critère de distinction de deux espaces qu'Issacharoff adopte est donc la manière de leur transmission. Alors que l'espace mimétique se caractérise par son immédiateté, celui diégétique dépend de l'entremise du système de délais et relais du langage pour être transmis au spectateur. Bien entendu, il arrive souvent, dans bien des pièces de théâtre que les personnages parlent du décor, de leurs costumes ou maquillages, suppléant ainsi à l'image leur parole de commentaire. Comme le remarque Issacharoff,

when [...] discourse is focused on mimetic space, it acquires an indexical function. [...] Semiotically, this is an instance of one code referring to the other: verbal is centered on the visual, or rather on the visible; the theater thus becomes auto-reflexive [...] it is a case where the REFERENT is both visible and explicitly referred to. (216)

Notre auteur conclut son étude sur la complémentarité des espaces mimétique et diégétique et, examinant la question de la possibilité des pièces entièrement mimétiques ou diégétiques, il note le goût d'expérimentation avec l'espace diégétique de ses pièces dont Beckett fait preuve. Les œuvres théâtrales de ce dernier, nous dit Issacharoff, "embody the two extremes" (223) constituant des exemples de théâtre totalement diégétique, ou bien, totalement mimétique. Nous allons voir que *L'Impromptu d'Ohio* représente une nouvelle expérience dans le répertoire beckettien, car, dans cette

pièce, l'espace mimétique n'est pas simplement défini par opposition à celui qui est diégétique, comme c'est le cas des pièces "claustrophiles," selon Issacharoff. Au contraire, le mimétique se trouve imbriqué dans et absorbé par le diégétique; il se transforme en contenu de celui-ci.

Dans *L'Impromptu d'Ohio*, l'espace mimétique est constitué par la première et unique image que le spectateur reçoit; deux personnages qui se ressemblent, l'Entendeur et le Lecteur, penchés sur un livre ouvert. L'espace diégétique de la pièce est par contre multiple. Invisible, renfermé dans le livre ouvert dont la lecture constitue le seul discours, le seul code verbal de la pièce, c'est l'espace de l'histoire triste, de la "pièce unique sur l'autre rive" (61), de l'Ile des Cygnes et de l'eau qui entoure celle-ci. Il s'agit d'endroits que le récit du livre seul rapporte et décrit, de lieux aquatiques de solitude, d'errance et de souffrance. Si maintenant, nous regardons de près le récit contenu dans le livre du Lecteur, nous pouvons constater qu'une phrase répétée deux fois sépare la première partie de l'histoire de celles qui suivent: "Il reste peu à dire." (60) Cette phrase ouvre la séance de la lecture et, relue sous la demande de l'Entendeur qui frappe sur la table de la main gauche pour que des fragments du récit soient répétés par le Lecteur, clôt, encore prononcée deux fois, la première partie de la lecture. Celle-ci fait le récit de la souffrance perçante et des nuits blanches terrifiantes endurées par celui nommé "il" après sa séparation du "cher visage." (62) Ce "il" seul, on

nous lit que, "jour après jour on le voyait arpenter à pas lents l'îlet. Heure après heure. Revêtu par tous les temps de son long manteau noir et coiffé d'un grand chapeau de rapin du temps jadis." (61) La ressemblance entre le personnage muet de l'Entendeur qu'on voit sur scène et ce "il" du livre que la lecture nous décrit, nous mène à rapprocher les deux hommes et à placer l'Entendeur dans les parages de l'Ile des Cygnes, à l'identifier à ce "il" qui, "[à] la pointe [...] s'attardait toujours pour contempler l'eau qui s'éloignait. Comme en de joyeux remous les deux bras confluaient et refluaient unis." (61) Nous ne pouvons nous empêcher de supposer que le récit du traumatisme lu sur scène, entretient un certain rapport avec l'Entendeur.

La deuxième partie du récit commence par la phrase sur laquelle se terminait la première: "Il reste peu à dire." (64) Pourtant, cette fois, un événement de rencontre est décrit au passé:

Une nuit devant lui, assis tout tremblant la tête dans les mains, un homme parut et dit, On me dépêche --et de nommer le cher nom-- aux fins de te consoler. Puis de la poche de son long manteau noir [...] tira un vieux volume et lut jusqu'au lever du jour. Puis disparut sans un mot. (64)

Entendant ces mots, nous sommes entraînés à introduire aussi le Lecteur dans les pages du livre qui raconte l'histoire de la lecture, répétée nuit après nuit, d'une histoire triste, qui met en rapport deux étrangers qui, "sans jamais échanger un mot [...] devinrent comme un seul." (65) Après une pause, le Lecteur reprend sa tâche, annonçant, dans ce qui constitue la troisième étape de l'histoire lue, la catastrophe:

Vint la nuit enfin où ayant refermé le livre aux premières lueurs il ne disparut point mais resta assis sans un mot. *Un temps*. Finalement il dit, On m'a prévenu --et de nommer le cher nom-- que je ne reviendrai plus. J'ai vu le cher visage et entendu les mots muets. Plus besoin de retourner chez lui, même si tu en avais le pouvoir. (65)

Le passé du monde du récit, racontant la venue d'une amitié, d'une proximité, d'une communion dans la solitude s'imbrique à l'ici et maintenant du monde de la scène et de la pièce. C'est aussi simplement, aussi doucement, aussi subréptiquement qu'a lieu le passage de deux personnages, du dehors au dedans du livre dont ils viennent animer le récit. Les personnages contenus dans le volume attirent d'une façon irrésistible ceux qui sont placés à sa bordure et qui finissent, faisant un pas dans la page, engouffrés dans le récit, noyés dans leurs reflets. L'image scénique sur laquelle s'ouvre la pièce se superpose à la diégèse du livre et, de cette manière, le début de *L'Impromptu*, replié dans ce qui constitue son propre récit mais qui ne peut entièrement le recouvrir, ne devient que partie de celui-ci. Nous assistons alors à l'éclat du cadre, à l'énigme d'un texte qui, contenant son propre engendrement ainsi que l'augure de sa propre mort, se réfléchissant lui-même, semble se murmurer et se répondre: "il n'y a pas de métalangage. [...] Il n'y a que cela dit [...] Narcisse." (*Psyché* 24)

Dans un quatrième mouvement, le dernier paragraphe lu renferme le cadre de la représentation et se retraverse lui-même par la figure de chiasme:

Ainsi la triste histoire une dernière fois redite ils restèrent assis comme devenus de pierre.

[...]

Ainsi restèrent assis comme devenus de pierre. La triste histoire une dernière fois redite. (66)

Le livre se ferme, car "il ne reste rien à dire." (67)

Le Lecteur, sur le point de refermer le livre, se trouve interrompu par l'Entendeur qui, pour une dernière fois, frappe sur la table, demandant plus. "Il ne reste rien à dire." (67) Le livre se referme et les deux personnages, "Ensemble ils posent la main droite sur la table, lèvent la tête et se regardent. Fixement. Sans expression." (67) Le récit glisse, les deux personnages se pétrifient, il ne reste rien à montrer sauf, peut-être, la répétition incessante de la bordure:

la structure des effets d'encadrement est telle qu'aucune totalisation de la bordure ne peut même s'en produire. Les cadres sont toujours encadrés: donc par tel morceau de leur contenu. Des morceaux sans tout, des "partitions" sans ensemble. (*La Carte Postale* 513-14)

Telle est l'histoire des impromptus. Naissance suspecte, fin indéterminée, voire, indéterminable, vie qui coule dans les marges de l'œuvre qu'elle déplace. Les deux impromptus obéissent à la règle dérégulée d'improvisation dont Derrida esquisse le fonctionnement lors d'un entretien: "l'improvisation est d'avance 'élaborée,' mais ça s'improvise toujours dans le dos de l'élaboration la plus contrôlée, la plus maîtrisante, ça défait le travail." ("Ja ou le faux bond" 89)

Notes

¹ Il serait impossible, dans le cadre de cette étude, de produire un compte rendu des nombreuses études critiques qui traitent le concept de réflexivité ou ce qu'on appelle souvent métathéâtre, métadrame, voire métatexte quand il s'agit de la fiction en général. Nous ne citons donc que quelques-unes, parmi les plus connues: Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1963); Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme* (Paris: Seuil, 1973); Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre: sur la scène française du XVII^e siècle* (Geneva, 1981); Linda Hutcheon. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (New York: Methuen, 1984); et Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London: Methuen, 1984).

² Lucien Dällenbach fournit la définition suivante dans son ouvrage intitulé *Le récit spéculaire*: "est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient." (18)

³ Voir David Carroll. *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida* (New York and London: Routledge, 1989).

⁴ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969).

⁵ Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida* (Paris: Seuil 1991); Bennington soutient aussi que "toute théorie est un autre texte dans un réseau instable de textes dans lequel tout texte porte la trace de tous les autres." (90)

⁶ Dates de publication des œuvres: J. Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, Paris: Grasset, 1937; E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, Paris: Gallimard, 1958; J. Cocteau, *L'Impromptu du Palais-Royal*, Paris: Gallimard, 1962; S. Beckett, *L'Impromptu d'Ohio*, Paris: Minuit, 1982.

⁷ Il ne faudrait pas croire que l'écriture ne fait son entrée sur la scène que dans les impromptus d'Ionesco et de Beckett. Cocteau, pour ne donner qu'un exemple, insiste souvent, par l'intermédiaire de ses acteurs, sur le fait que chaque mot prononcé sur scène lors de cette improvisation est écrit, annonçant ainsi au spectateur qu'il s'agit d'une fausse improvisation, d'une improvisation pré-fabriquée. Pourtant Ionesco et Beckett nous présentent sur scène le texte même qui donne naissance à la représentation à laquelle nous assistons.

⁸ Voir l'article de Elinor Fuchs, "Presence and the Revenge of Writing: Rethinking Theatre After Derrida." *Performing Arts Journal*, 26/27 (1985): 163-73.

⁹ Voir Émile Littré, *Dictionnaire de la Langue Française*

¹⁰ *L'Impromptu d'Ohio* a été représenté pour la première fois, à Ohio State University, à l'occasion du symposium consacré à Samuel Beckett, "Samuel Beckett: Humanistic Perspectives" qui a eu lieu en mai 1981.

¹¹ D'après S. E Gontarski, (*The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts* [Bloomington: Indiana University Press, 1985]: 173-182) l'impromptu "marks occasion and genre-- impromptus à la Molière and Giraudoux (which were meta-theatrical or self-reflexive exercises)"; Astier ("Beckett's Ohio Impromptu: A view from the Isle of Swans" *Modern Drama* 25.3 [1982]: 331-41) nous dit que l'impromptu est "a certain type of artistic creation, musical or literary, that is en principe improvised but actually composed or written carefully to give the feeling of improvisation." (331) Selon cet auteur, le genre de l'impromptu est propice pour défendre une certaine esthétique théâtrale (ce qu'ont fait Molière, Giraudoux et Ionesco satirisant leurs critiques); tous les impromptus du théâtre français ont en commun un aspect meta-théâtral, c'est-à-dire que, "they all deal with problems of play-acting or play-writing through the acting or the writing of a play that turns out to be the very one performed before our eyes." (332) Zobeidah Youssef suit la même ligne de raisonnement dans son étude des impromptus du théâtre français. Cet auteur remarque d'abord, "le caractère improvisé et la liberté apparente" de l'impromptu, pour faire ensuite un triage des œuvres, séparant celles qui s'inscrivent dans la tradition de l'impromptu de celles qui n'en font pas partie. Cocteau se sépare donc de Giraudoux et de Ionesco, selon Youssef, car ce premier, a voulu, suivant l'exemple de Molière, composer un divertissement, à la différence de deux autres auteurs qui ont fait de leurs impromptus des pièces polémiques ayant l'ambition de répondre à leurs critiques et à exprimer dans une forme dramatique leurs idées sur le théâtre. Voir Zobeidah Youssef. "Trois impromptus dans le théâtre français: Molière, Giraudoux, Ionesco." *Lettres Romanes* 29 (1975): 107-133.

¹² Emmanuel Jacquart, dans sa "Notice" à *L'Impromptu de l'Alma*, remarque que cette pièce constitue avant tout une offensive contre la critique, "une réponse aux événements qui marquent le théâtre des années 50, époque de la vogue de Brecht" et en particulier à un article de Bernard Dort où ce dernier soutenait Adamov et critiquait Ionesco et son théâtre nihiliste d'avant garde. Voir Eugène Ionesco, *Théâtre complet* (Paris: Gallimard, 1991) 1612-1624.

13 Voir l'article de Anna Whiteside. "Self-Referring Artifacts." Michael Issacharoff et Robin F. Jones, ed., *Performing Texts* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988) 27-38.

14 Peter Ronge a compté les répliques d'Ionesco durant la confrontation de celui-ci avec ses critiques. D'après cet auteur, même si Ionesco est sur scène du début jusqu'à la fin de la représentation, il occupe seulement un quart des dialogues de la pièce, laissant les trois quarts aux trois Bartholomeus. (127-28) Voir Peter Ronge, "Ionesco's *L'Impromptu de l'Alma*: A Satire of Parisian Theater Criticism," Rosette C. Lamont, ed., *Ionesco: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1973) 120-34.

15 Les citations de *L'Impromptu de l'Alma* sont tirées de l'édition de la Pléiade des œuvres complètes de cet auteur. Voir Eugène Ionesco, *Théâtre complet* (Paris: Gallimard, 1991).

16 Voir Eugène Ionesco, *Notes et contrenotes* (Paris: Gallimard, 1966) 109.

17 Peter Ronge dans l'article cité plus haut (note 14), Paul Vernois dans *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco* (Paris: Klincksieck, 1991) 42-43, et aussi Emmanuel Jacquart dans sa "Notice" à *L'Impromptu de l'Alma* (Eugène Ionesco, *Théâtre complet* [Paris: Gallimard, 1991] 1612-1623) nous fournissent de précieux détails ainsi qu'une étude approfondie de la genèse de cette pièce et de ses contextes historique et critique.

18 Selon Paul Vernois, un procédé stylistique cher à Ionesco, est le chant amèbée ou litanie, forme d'antidialogue, "où les bribes de propositions se juxtaposent à un rythme rapide pour reconstituer les phrases d'un traité." (225)

19 Nous renvoyons le lecteur à la communication de Jacques Derrida, intitulée, "Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms," trad. Anne Tomiche, *The States of Theory*, ed. David Carroll (New York: Columbia University Press, 1990) 63-94.

20 Bennington, qui résume quelques remarques de Derrida en ce qui concerne la fonction nominative du titre, écrit: "inscrit sur le bord extérieur de la limite ou du cadre qui circonscrivent le texte (et dont la couverture serait la figure empirique), le titre identifie le texte et, comme tout

nom propre, permet qu'on en parle à son absence." (224) Voir aussi *Parages* 230.

21 Derrida explique dans *Parages* que "la folie du titre", dans le cas de *La Folie du jour*, est rendue par le dérèglement suivant: "le sens du titre est d'une certaine manière de n'en avoir pas, et son événement de n'avoir pas lieu. Pas de sens et pas de lieu, donc." (234; Derrida souligne) Plus loin, l'auteur explique plus longuement le sens de non-lieu du titre: "Pour qu'un titre ait lieu, un bord doit le séparer au moins de ce qu'il intitule, et la ligne de cette limite doit être, en droit, l'indivisible d'un trait." (241)

22 Voir l'article de ce dernier intitulé, "Space and Reference in Drama" *Poetics Today* 2.3 (1981): 211-24.

23 Nancy Lane est aussi du même avis en ce qui concerne le début de *L'Impromptu de l'Alma* et le début de la pièce que le personnage d'Ionesco est en train d'écrire et qu'il lit à Bartholomeus I: "He then proceeds to read the beginning of his play, which is an exact replica of the beginning of *Improvisation*." Voir le chapitre intitulé "Ionesco and the Critics: *Improvisation*," *Understanding Eugène Ionesco* (Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1994) 88-98.

24 Voir Ruby Cohn, "Beckett's Theater Resonance," Morris Beja, S. E Gontarski et Pierre Astier, ed., *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives* (Ohio University Press, 1983) 3-15.

25 Nous ne faisons que reprendre ici quelques pensées des critiques à propos de *L'Impromptu d'Ohio*. Pour Pierre Astier, par exemple, le titre, la longueur et le caractère comique de cette pièce constituent des traits qu'elle partage avec les autres impromptus. Cependant, "whereas Molière, Giraudoux and Ionesco used their respective impromptus to defend their own theater aesthetics through explicit and virulently satirical attacks against their respective critics, Beckett does not seem to defend anything or attack anyone in his impromptu." (332) D'autre part, Linda Ben-Zvi s'exclame: "There is nothing impromptu about the piece." Voir, *Samuel Beckett* (Boston: Twayne Publishers, 1986) 176.

26 Sous cette rubrique se regroupent les noms de Pierre Astier, surtout, Linda Ben-Zvi, S. E Gontarski (dont les articles ont été cités plus haut) et Kathleen O'Gorman, "The Speech Act in Beckett's *Ohio Impromptu*," Robin J. Davis et Lance St. J. Butler, ed., *"Make Sense Who May": Essays on Samuel Beckett's Later Works* (Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1988) 108-119.

27 Voir Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules: Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio* (Paris: Minuit, 1982) 59-67. Toutes les citations de *L'Impromptu d'Ohio* sont tirées de cette édition.

28 Voir Morris Beja, S. E Gontarski et Pierre Astier, ed., *Samuel Beckett: Humanistic perspectives* (Ohio State University Press, 1983) 191.

29 Voir Astier, 334-335, qui remarque cinq éléments lesquels "passent," même transformés, de ce monologue brisé dans la pièce.

30 Voir Alfred Simon. "Du théâtre de l'écriture à l'écriture de la scène," *Révue d'Esthétique-Hors série* 1990, 71-83.

LES ACCESSOIRES DE GENET

L'opulence du théâtre de Genet fait contraste avec la nudité de la scène que nous avons observée lors de notre examen de *L'Impromptu de l'Alma* et de *L'Impromptu d'Ohio*. Si ces deux pièces sont caractérisées par leur minimalisme marqué parce qu'elles se concentrent sur et se consacrent à l'écriture et au livre, Genet, en revanche, régale les yeux de son spectateur d'une scène bourrée d'objets et de décors fabuleux, d'acteurs immenses, dressés sur leurs cothurnes.

Nous passons donc du théâtre de l'écriture, du texte, du noir et blanc, d'un décor de livre, à un théâtre de grand spectacle qui s'affiche comme tel, du théâtre de la solitude, de l'auteur, de l'intimité du texte, à un théâtre qui depuis toujours se représente comme théâtre. Par l'emploi brillamment orchestré qu'il fait des accessoires, Genet offre une vision extraordinaire du simulacre, de l'image et du jeu de la réflexion.

Comment énumérer, prélever, organiser, cataloguer, décrire les accessoires éparpillés dans un théâtre de l'accessoire? Tout critère de distinction et de retention serait arbitraire, et oublierait obligatoirement de rendre compte de la totalité des éléments entrant dans une catégorie ainsi que du fonctionnement de chaque catégorie. Et d'abord,

comment décider ce qui est accessoire et l'isoler de ce qui ne l'est pas? Quel sens caché laisse transparaître, trahit un accessoire, et qui plus est, un accessoire de théâtre? Que deviendraient *Les Paravents*, si, d'un geste brusque, on pouvait se passer du frissonnement du papier des paravents; *Les Nègres*, si on enlevait les masques blancs portés par les acteurs noirs, le catafalque; *Les Bonnes* sans les fleurs et les gants; *Le Balcon* sans ses miroirs? Quel est le rapport entre ces accessoires et les corps des comédiens, d'une part, la structure de la pièce, d'autre part? Comment ces accessoires se détachent-ils ou, plutôt, peut-on concevoir une possibilité de détachement qui ne soit pas "sanglante"? Et enfin, comment le théâtre de Genet, avec tous ses accessoires, se détache-t-il ou trahit-il la tradition tout en y participant et en s'y attachant?

Dans le chapitre précédent nous avons étudié l'intrusion de l'écriture et du texte dans l'espace de la représentation. Nous avons remarqué comment ce texte déstabilisait la représentation des pièces, comment un dehors inclus et donc ni dehors ni dedans déformait les tréteaux les marquant de l'impossibilité de clôture. Nous attachant aux accessoires et au décor des *Paravents* de Genet, c'est-à-dire, à tout ce qui est ornement, parure, en un mot parergon, nous suivrons le débat autour du couple matière/forme qui a longtemps animé la critique de cette pièce. Notre examen sera axé sur une étude de la mimesis, sur le concept de l'hymen, enfin sur le rôle et la fonction de la notion derridienne du subjectile dans

Les Paravents. Les parerga de la pièce seront considérés comme des limites problématiques, c'est à dire comme projections et prothèses.¹

Les Paravents

Dans sa brillante étude sur le théâtre de Genet, Una Chaudhuri² soutient que l'art dramatique de cet auteur constitue "an exploration of two major sign systems --space and actors-- and the various codes pertaining to them." (114) Dans le cas des *Paravents*, dernière pièce de Genet souvent omise ou oubliée par les critiques qui expriment ainsi leur prédilection pour *Les Bonnes*, *Le Balcon* et *Les Nègres*, la question de l'espace revêt une importance première et vient occuper l'avant-scène. Y. Went-Daoust³ conclut à la fin de son étude, "Analyser *Les Paravents* revient en grande partie à réfléchir sur l'espace. Le titre de la pièce y engage déjà: ne suggère-t-il pas un espace caché derrière d'autres espaces?" (45) Ajoutons que le titre de cette pièce représente la fonction des paravents qui se meuvent sur la scène. Suspendu entre le corps du texte de la pièce et son dehors, il marque la bordure de l'œuvre et, en même temps, garde celle-ci de l'extériorité. Pendant la représentation, le dispositif des paravents circonscrit et marque les frontières de l'aire du jeu. Écrans ou voiles dressés sur des roulettes, les paravents naviguent sur la scène qu'eux seuls délimitent, puisque, suivant les directives de Genet, la représentation de sa pièce devrait avoir lieu "dans un

théâtre en plein air," sur les tréteaux d'"une sorte de terre-plein." (159)

Les paravents, donc, atours et atouts de la représentation, placés à la lisière de la scène, forment une bordure ambiguë. Ils constituent, à la fois, les accès et les accessoires de ce théâtre qui choisit, paradoxalement, comme exergue un terme signifiant la dissimulation. Les paravents abritent et masquent. S'ils abritent le jeu des acteurs, ils interdisent aussi au regard l'accès à l'autre côté, la découverte de ce qui se cache derrière la cloison, dans les coulisses. De cette manière, les yeux du spectateur se trouvent fixés sur leur surface qui forme une aire de visibilité. Les paravents se transforment ainsi en écrans énormes et, en tant qu'écrans, ils servent de support aux images qui y sont dessinées et aux objets réels qui sont placés contre eux pour confronter, selon les didascalies de notre dramaturge, la facticité des dessins. Entre visibilité et invisibilité, entre scène et salle, les toiles des paravents voilent l'extériorité du monde pour dévoiler l'univers étrange qu'ils régissent.

Cet univers constitue le lieu où se déroule un drame spatial, où l'aire du jeu prend naissance, se définit, se dessine, s'étend, s'utilise, s'efface et meurt devant les yeux du spectateur. Comme le remarque très justement Margaret Scarborough,⁴ on assiste, dans cette pièce, à l'élaboration de ce que notre critique appelle "an inverted universe" (355) une idole mirée, où, "[the] violation of the logic of time,

space and action is the architecture of a radically creative universe." (355) Dans cet univers qui refuse de s'édifier sur le modèle du monde extérieur, de la réalité qui borde et déborde toujours, envahit même, la scène théâtrale, cet univers qui refuse donc de refléter la vie, "the characters are artists, continually creating their environment in a highly imaginative way." (357) En effet, les personnages font leur entrée sur scène et construisent, mais aussi mettent à feu, leur monde, armés de leurs répliques et d'une craie ou d'un fusain pour tracer, sur le paravent leur dessin créateur ou destructeur.

La substitution, dans *Les Paravents*, du décor conventionnel et figé d'un théâtre traditionnel par un dispositif de paravents mobiles qui souvent se transforment en une matière malléable, moulée par les acteurs-artistes selon les besoins du jeu, a suscité soit un désintérêt soit une incompréhension chez de nombreux critiques qui se sont empressés de considérer cette pièce de Genet comme un exercice de style excessif. Jacques Guicharnaud⁵ est de l'avis que "the whole play may be reduced to a decoration and a song." (276) Selon Philip Thody,⁶ "*The Screens* is the only work by Genet whose title refers to its form and not to its content." (205) Cependant, nous le verrons, il est impossible, dans une étude approfondie de cette pièce, de séparer la forme du contenu, la forme de la matière, l'accessoire de l'intrigue. Les paravents eux-mêmes, nous l'avons remarqué, se trouvent couverts de dessins, encombrés

d'objets réels, attaqués par les personnages. Ils forment, néanmoins, le cadre de la pièce, puisqu'ils circonscrivent l'espace où se déroule l'action; ils constituent, en tant qu'accessoires de théâtre, un parergon.

Pourtant les paravents ne sont pas l'unique parergon de cette pièce dont la scène se trouve inondée d'accessoires. Nous tenterons de catégoriser les types de parerga des *Paravents* en nous référant à la classification que développe Derrida dans *Droit de Regards*. Il y distingue,

[d]eux sortes de choses-détails, donc, deux types de parerga: 1. Les uns tiennent au corps, comme des ornements, la bague ou la boucle d'oreille, le maquillage, les vêtements d'homme ou de femme, et tu peux ranger dans cette série les parties détachables du corps lui-même, ce qui se coupe de lui, comme les cheveux ou plutôt les coiffures --d'homme ou de femme, selon le genre-- et les ongles parfois peints. 2. Les autres parerga ne tiennent pas au corps: le verre [...], l'escalier, le tiroir, le damier, etc.

(*Droit de Regards* VII)

Dans *Les Paravents*, on rencontre, de prime abord, les paravents eux-mêmes qui se rangent dans la catégorie des parerga qui ne tiennent pas au corps. Exergue et décor, une série de paravents glissent sur les tréteaux, sortant des antres creusés entre les planches de droite et de gauche de la boîte scénique. Figures de l'entre-deux, les paravents constituent ainsi la toile de fond mobile de chaque tableau sur laquelle les paysages et les objets sont peints, quelquefois en trompe-l'œil; pourtant ils ne sont guère oubliés dans cet emplacement frontalier, car on ne laisse jamais sécher la peinture qui les couvre. S'ils forment l'abord de chaque scène, contenant et donnant accès au jeu

des acteurs, ces accessoires revêtent un deuxième rôle; dispositifs mouvants, décor en train de se mettre en place pas seulement avant mais aussi pendant le jeu --ici le précédant là l'interrompant-- tous les personnages de la pièce, à un moment ou un autre, ont accès aux paravents. Se mouvant à la limite de la représentation, mi-acteurs, mi-metteurs en scène, mi-personnages, mi-accessoiristes, portant tous les chapeaux à la fois, ces héros et héroïnes du métier théâtral abordent les paravents sans difficulté, les chargeant de traces et dessins supplémentaires. C'est ainsi que cette "Flotte de paravents aux voiles pourpres, prête à l'attaque, à la défense, se gardant en proue et en poupe, éperons d'or pour la parade" (Glas 79bi) ne reste jamais intacte, ne fait pas l'expérience d'un passage sans événement. De plus, cette flotte ne sort jamais sans être accompagnée; une quantité de petits objets "réels," une brouette, un seau, une bicyclette se pressent contre les voiles, les accostent et, accolés ainsi, participent à cette parade extraordinaire.

L'on ne pourrait qu'imaginer les coulisses du théâtre où aurait lieu une représentation des *Paravents*, les bagages des acteurs: encombrés d'accessoires qui en débordent. Il devient alors impossible d'énumérer tous ces parerga qui tiennent au corps. Cependant, il faudrait mentionner que tous les acteurs sont masqués, ou excessivement maquillés et que même les soldats sont fardés et décorés. Le deuxième tableau présente une série de parerga inoubliables: les jupons de couleur rose

et or aux ourlets plombés de Warda, ses cheveux dressés en un énorme chignon d'un rouge sang qui entoure son visage très pâle et fait ressortir son faux nez long et maigre, ses chevilles peintes de blanc de céruse, ses épingles à chapeau. De l'autre côté, Leïla couvre la laideur de son visage d'un voile ou plutôt d'une cagoule noire. La mère porte une voilette déchirée ou ses rides sont peintes en mauve sur son visage. Saïd se couvre, au contraire, de sa crasse comme d'un vêtement qui lui colle à la peau. Les accessoires de tous ces personnages constituent leur "style" et, sans ce style, ils ne sont rien. Si tous ces parerga sont, par définition, détachables, on a pourtant du mal à les arracher du corps car ils réussissent à en faire partie intégrale. En fin de compte, les accessoires deviennent le personnage même qui n'existe plus sans eux et qui se trouve remplacé par cet ajout, voire, par ce supplément. Ayant, selon le terme même qui les désigne, une fonction secondaire, considérés souvent comme des ornements purement supplémentaires, comme des oripeaux qui complètent et qui complimentent l'essentiel, les accessoires de Genet remplissent graduellement de hautes fonctions alors que partant ils ne semblent que vouloir envelopper, dissimuler, orner le corps des personnages. Ils causent finalement la perte de ces derniers, qui se trouvent réduits aux morceaux de tissus et couches de maquillage qui couvrent leur nudité. Mais ce n'est pas le moment de baisser les bras, car les accessoires, de stylets meurtriers, se transforment en suaires et finissent par tout ensevelir.

C'est à ce moment qu'ils rejoignent le rôle ultime des paravents qui, à partir du quatorzième tableau, se transforment en toiles déchirées par le passage des morts. Nous sommes donc face à un linceul enveloppant, c'est-à-dire, un objet qui appartient à la catégorie des parerga dont la caractéristique principale est de coller au corps. Or, dans leur passage, les morts, s'assurent qu'une catégorie de parerga passe dans l'autre, que les deux se recouvrent et s'emboîtent.

Cet enchêvetrement de deux sortes des parerga d'une part, leur proximité au corps des comédiens d'autre part, ainsi que les effets qui en découlent sont les questions qui vont nous préoccuper dans l'étude détaillée de quelques scènes-clés de la pièce. Nous interrogerons le rôle ainsi que le déplacement des parerga dans ces scènes, c'est-à-dire, leurs fonctions d'intervention dans l'ergon⁷ qu'ils bordent, auquel ils donnent accès et dont ils constituent l'accessoire par excellence.

Quant à la disposition des paravents, un rapport s'établit ou, plutôt, feint de s'établir entre les paravents d'une scène ou ceux des tableaux successifs. Dans les didascalies de la pièce ainsi que dans les commentaires de chaque tableau, Genet souhaite pour sa mise en scène des effets de discontinuité et de fragmentation:

Chacune des scènes de chacun des tableaux doit être mise au point et jouée avec la rigueur d'une petite pièce, qui serait une totalité sans bavure. Et sans que rien ne laisse penser qu'une autre scène, ou qu'un autre tableau doivent suivre ceux qu'on vient de jouer.

(Lettres à Roger Blin 235)

Ceci est en partie accompli grâce à la structuration de l'espace, qui, étant assez simple jusqu'au dixième tableau, commence à se compliquer à partir du onzième tableau. Les paravents occupent dorénavant des niveaux différents de la scène. Les lieux commencent à s'entremêler, les dialogues entre personnages occupant un certain niveau se mêlent aux autres séquences. Dans ces tableaux où les paravents occupent plusieurs niveaux du tréteau, le regard du spectateur est obligé de suivre les directions autant horizontales que verticales. Il passe et se disperse, comme l'action et les dialogues, d'un paravent à l'autre, ou bien, se trouve contraint de regarder simultanément plusieurs paravents.

Enfin, chaque tableau de la pièce constitue une vignette presque indépendante et, de cette manière, se détruit tout effet d'exposition ou de développement linéaires de la fable. De tableau en tableau, l'on pourrait dire que les paravents se transforment en miroirs; sur leur surface, s'organise une mise en regard complexe entre des séries de paravents, entre paravents et objets, objets et personnages. Tous ces stratagèmes auxquels a recours Genet, laissent l'impression de désœuvrement, c'est-à-dire d'impossibilité d'une pièce complète, finie, faite et parfaite.

Afin de rendre compte de la complexité et de la polyvalence des fonctions des paravents, nous passerons rapidement en revue les tableaux les plus importants de la pièce.⁸ D'après le texte de Genet, il y a 27 paravents, plus

ceux des morts qui ont des rôles divers, les uns plus traditionnels que les autres.

Du premier au septième tableaux, les paravents servent avant tout de décor et fixent ainsi l'aire de jeu. Sur leurs toiles, sont peints des objets qui donnent une couleur locale au décor de la pièce (palmiers, soleil, ciel bleu, orangers) ou représentent l'intérieur des maisons (troisième tableau). En même temps, ils constituent le support d'objets réels, qui sont toujours placés à côté pour que peinture et réalité s'y reflètent. Jusque là, les paravents revêtent la fonction traditionnelle de la toile de fond de la représentation, ancrant le lieu et le temps de l'action. C'est à ce rôle classique que viennent s'ajouter d'autres, plus extraordinaires et inattendus.

Dès le deuxième tableau, ces écrans redoutables se mettent à surprendre le spectateur: les branches du paravent s'écartent pour ménager la sortie de Warda et, dans le neuvième tableau, le paravent sert de cachette à Leïla. Dans d'autres tableaux ils deviennent des surfaces sur lesquelles on vient peindre ou des supports pour des dessins. Dans le cinquième tableau, le gardien de prison dessine la lune sur le paravent, indiquant ainsi le déroulement du temps et son exemple est suivi par Leïla d'abord, qui, dans le neuvième tableau, dessine l'horloge qu'elle a volée, par les révolutionnaires arabes ensuite, qui, dans les dixième, douzième et quatorzième tableaux, tracent sur les paravents leur révolution et leurs massacres.

D'autre part, les paravents sont, suivant les scènes, faits de matériaux différents qui entravent le regard ou, au contraire, lui permettent de s'aventurer de l'autre côté. Les paravents du bordel, par exemple, sont couverts de toiles opaques, empêchant ainsi l'assistance de voir derrière et d'accompagner ainsi Warda et ses clients quand ils passent de l'autre côté. Par contre, dans le quatorzième tableau et dans ceux qui suivent, les paravents des morts sont formés d'un cadre et d'une feuille de papier transparent, laissant deviner les silhouettes des acteurs qui se meuvent derrière, non sans hésitation; la déchirure du papier par les personnages indique le passage outre. Suit un renversement de l'ordre supérieur-inférieur et une confusion, une perte de sens causés par les gestes des acteurs qui sont en contradiction avec la place qu'ils occupent sur scène. Par exemple, les morts qui occupent le premier étage, c'est-à-dire le bas de la scène, baissent les têtes pour regarder le paravent du haut. Ainsi, vers la fin de la pièce, on assiste au lever du voile, acte qui confond deux aires que, jusque là, ce voile, tenait séparées. Les paravents exhibent ainsi, une dernière fois, leur parergonalité, se retournant comme des gants, passant de l'éclipse et de la dissimulation au dévoilement et à la déchirure du voile tout en affirmant, lors de ce passage, leur propriété de masque inviolable. Même s'ils ont commencé donc comme de simples décors servant à illustrer l'action, les paravents finissent par contenir l'aire de jeu tout en y participant et, ce faisant, à la fin,

ils se voient "crevés." De supports, ils se transforment en acteurs de la pièce, ce qui était d'ailleurs l'hypothèse de Chaudhuri.

Chaudhuri prend une position nouvelle, exprimant son désaccord avec les critiques qui avaient vu dans *Les Paravents* un excès de stylisation de la part de Genet. Notre critique remarque: "the decor (which is the drama) explodes with colors and images, but never ceases to declare its flimsy and constructed nature, being entirely dependent on the moveable screens." (119) Et plus loin, elle développe son hypothèse en résumant le double rôle des paravents:

I have said that the screens are the drama. This is revealed in the uses to which they are put. Besides defining places (=set function) and symbolizing the difference between two states of consciousness (living and dead), they are also, and most importantly the *loci* of the action. They are in fact, used as a kind of second-order stage, upon which the characters inscribe their acts. (120)

Mais, toujours selon Chaudhuri, dans d'autres scènes les paravents contredisent et démentent de nouveau les rôles qu'on a voulu leur attribuer, échappant ainsi à une définition englobante: "the screens are once again used as surfaces. Here, however, they prove to be surfaces of projection and passivity instead of realization and action." (120) Entre passivité et action, participant à la fois à ces deux modes d'être, réunissant les caractéristiques d'une surface passive, en attente, toujours prête à recevoir mais aussi à exhiber les dessins des acteurs, à prendre part, de cette manière, au jeu, les paravents nous suggèrent, à leur

façon étrange, qu'on n'aurait pas tort de les appeler "subjectiles."

C'est à Derrida⁹ que nous devons "les mémoires de [l'] incubation [du subjectile]." (55) Ce dernier, commentant les dessins d'Artaud, nous informe que la notion du subjectile "appartient à la peinture et désigne ce qui est en quelque sorte couché dessous (*sub-jectum*) comme une substance, un sujet ou un succube." (56) Le subjectile n'est donc ni le sujet ni l'objet de la représentation; il constitue plutôt, furtivement, le support de l'objet d'art qui souvent passe inaperçu, que le regard n'atteint pas, bref, il est ce à quoi on ne prête jamais attention car on le considère toujours futile. Comme le parergon, le subjectile se situe à l'extrémité de la représentation; il est, donc, au bord,

[e]ntre le dessous et le dessus, c'est à la fois une matière et une surface, parfois aussi la matière d'une peinture ou d'une sculpture, tout ce qui en elles se distinguerait de la forme, autant que du sens de la représentation, ce qui n'est pas représentable. (56)

Matière et support de la représentation, le subjectile partage les qualités du parergon, puisqu'il est "ce qui n'appartient pas au corps propre de l'œuvre, se trouve au dessous d'elle, exergue, matière extérieure et parergonale, qu'on peut laisser parfois tomber." (88) De plus, cette bordure qui "n'a d'autre consistance que celle de l'entre-deux" (60) constitue, ironiquement, "le corps unique de l'œuvre en son premier événement, à la naissance, ce qui ne se laisse jamais répéter." (57) Dans les cas du dessin et de la peinture, le subjectile, c'est le papier ou la toile qui

s'étendent sous les formes tracées contre leur peau, qui se trouvent noyés par les couleurs du peintre. Il n'est alors pas surprenant qu'une fois l'œuvre achevée, il n'est plus question de son support puisque ce dernier a déjà servi, pour la fonder. D'une certaine manière, le dessein de l'art est de faire périr le subjectile, l'œuvre d'art ne s'épanouit qu'en l'enterrant sous de légers coups de pinceau. C'est ainsi que le subjectile finit par se soumettre en silence à son destin d'ob-scène voilé, qui se soustrait à la scène de la représentation.

Après avoir exploré le préfixe "sub" de notre terme et mis en évidence le caractère subalterne du subjectile qui se trouve submergé par l'œuvre d'art, et ayant découvert un certain lien de parenté avec le "para" du parergon, Derrida se tourne vers le noyau même du mot, cette étrange "jetée" que notre auteur se met à parcourir dans tous les sens et qui organise un certain mouvement furtif du subjectile.

Le dessein de Derrida est de suivre à la trace, lors de son parcours de la jetée, ce qu'il appelle "le trajet [...], autrement dit le chemin du forcènement" (106, note 6) du subjectile. Avant donc de traverser les jetées diverses qui se croisent, rappelons, suivant toujours Derrida, que "[1]a forcènerie ou le forcènement, l'acte ou l'état du forcené consistent tout simplement, et intransitivement, à forcener ou à se forcener, à perdre la raison, plus précisément le sens, à se trouver hors sens (for et sen)." ("Forcener le Subjectile" 59) Quant à la jetée, on notera que ce concept

met le subjectile en rapport avec une autre grande famille de mots qui comprend, entre autres, le projectile et la projection, l'interjection, la déjection, l'abjection, bref, tout ce qui se jette, est jeté(e) ou rejeté. Derrida définit la jetée comme

le mouvement qui, sans être jamais lui-même à l'origine, se modalise et se disperse dans les trajectoires de l'objectif, du subjectif, du projectile, de l'interjection, de l'objection, de la déjection et de l'abjection, etc. Le subjectile se tient entre ces différentes jetées, soit qu'il en constitue l'élément sous-jacent, le lieu et le milieu de naissance, soit qu'il s'interpose, comme une toile, un voile, un "support" de papier, l'hymen entre le dedans et le dehors, le dessus et le dessous, l'en-deçà et l'au-delà, soit enfin qu'il devienne à son tour jetée, non pas cette fois le mouvement même de ce qui se jette mais comme la retombée durcie d'une masse de pierre inerte dans le port, la limite d'une "tempête arrêtée," le barrage. (63)

La jetée, en tant que barrage et jet à la fois, tient le rôle principal dans une certaine "dramaturgie" du devenir du subjectile qui

oscille toujours entre l'intransitivité de *jacere* et la transitivité de *jacere*, dans ce que j'appellerai la conjecture des deux. Dans le premier cas, *Jaceo*, je suis étendu, couché, gisant, alité, abattu, à terre, sans vie, je suis ou j'ai été jeté. C'est la situation du sujet ou du subjectile: ils sont jetés dessous. Dans le second cas, *jacio*, je jette quelque chose, un projectile, donc, des pierres, du feu, un trait, la semence (éjaculée) ou les dés. Du même coup, et pour avoir ainsi lancé quelque chose, je peux l'avoir élevé ou fondé. *Jacio* peut avoir aussi ce sens: je jette des fondations, j'institue en lançant. Le subjectile ne jette pas, mais il a été jeté, voire fondé. Fondation à son tour, il peut ainsi fonder, soutenir une construction, servir de support. (65)

Entre ces deux verbes, l'un transitif, l'autre intransitif, se joue aussi le drame du masculin et du féminin. Nous touchons ici à la terminaison du subjectile: -ile. Car,

"jeté jetant, [...] rien qu'un intervalle solidifié entre le dessus et le dessous, le visible et l'invisible, le devant et le derrière," (65) se situant toujours "entre gésir et jeter" (65) le subjectile, en tant que lieu ou place, devient une figure de la khôra, c'est-à-dire, de l'emplacement qui se tient dessous, de l'hypodokhè qui reçoit toutes les formes et, ce faisant, déconcerte toutes les oppositions. De cette manière, le subjectile est,

lieu, séparation et réceptacle, différence, intervalle, interstice, espacement, comme la khôra: ni sensible ni intelligible, ni la copie mimétique du paradigme de l'eidos, ni le paradigme ou le modèle eux-mêmes, plutôt un "troisième genos," difficile à concevoir autrement que par un "raisonnement bâtard," hybride, comme "en un rêve" dit encore Platon dans le *Timée*, en un rêve mais au-delà de toute sensation. (97)

Comme la khôra, le subjectile est à la fois masculin et féminin, ou plutôt, il se situe au-delà de cette opposition qu'il ébranle et lui fait perdre le sens:

D'une part, le subjectile est un mâle, il, il est le sujet: il fait la loi depuis sa supposée neutralité transcendante. [...] Mais d'autre part, mais aussi inséparablement, ce même sujet-il donne tous les signes traditionnellement interprétés comme les attributs de la féminité, voire de la maternité.[...] Matière ou matrice qui s'étend dessous, et dont la sous-jacence reçoit les avances et les avancées, les projectiles et les éjaculations; elle devient facilement l'objet d'agressions ambiguës, elle s'expose passivement, dit-on, aux marques et aux prises d'instruments ou d'organes convexes, la main, le pénis, les dents, le crayon, la plume, le pinceau, le feu de l'allumette ou de la cigarette, les canons, la foudre ou la bombe. Puis le subjectile, cette femme, est aussi une mère: lieu du travail et de l'accouchement, gisant et gésine à la fois. Le mot subjectile a beau inscrire un il en lui, sa forme phonique garde des résonances conventionnellement associées au féminin, précisément dans son ile: fragile, gracile, docile, la légère faiblesse de ce qui est plus gracieux que puissant, l'aérien, l'éthéré, le subtil ou le volatile, voire le futile. Le subjectile souffle et vole. (96)

La scène du subjectile devient donc une scène "utéro-phallique" où un projectile se précipite contre et traverse la surface inerte, "la paroi subjectilienne" de l'œuvre. Pour Artaud, remarque Derrida, "support parergonal de l'œuvre, le subjectile soutient aussi tout le système d'une culture marquée par le mal, par la maladresse sexuelle de dieu qui requiert l'expulsion d'un parergon, la mise en régime d'extériorité." (82) Dans ses dessins, Artaud s'en prend alors au subjectile, suivant le paradigme de tant d'autres artistes d'avant garde qui, selon Jean-Claude Lebensztejn,¹⁰ "busy overturning the very aspect, definition, and essence of painting, attacked its limits." (130) Armé d'une allumette, crayon brûlant et destructeur, Artaud passe à l'assaut, perçant ses dessins de trous et

les traces de perforation brûlante appartiennent à l'œuvre dans laquelle il est impossible de distinguer entre le sujet de la représentation et le support de ce sujet, dans les couches du matériau, entre le dessus et le dessous, donc entre le sujet et son dehors, la représentation et son autre. (70)

Cependant, Artaud ne se contente nullement du seul feu d'allumette pour pulvériser le subjectile. Il a aussi recours à l'arme que constitue l'expression, à l'écriture qui se trouve souvent encartée dans ses dessins. Ses mots bombardent la surface du subjectile, leurs sons perçants le perforent sans merci, le mettant à sang. D'autre part, l'artiste se met à dessiner naïvement, comme un enfant, dit-il, et sa maladresse, froissant le papier, insulte le subjectile et, du même coup, porte affront à une certaine conception de l'Art, à un certain principe du dessin, pré-établi. Le subjectile

succombe à cette double cruauté et, "violemment malmené, le parergon sera désormais incorporé à l'œuvre, il en fera partie. Son extériorité, sa neutralité transcendante, son autorité muette ne seront plus intactes." (89) Au moyen de ces stratagèmes, Artaud force dans le domaine de l'Art ce qui a toujours été rejeté: "La trace de l'échec faite œuvre. [...] L'essoufflement' se marque à même l'œuvre, incorporé au support, et incorporant à son tour le parergon qu'il réhabilite et légitime ainsi." (91)

D'une certaine manière, Genet partage cet idéal violent d'Artaud et sa dernière pièce, *Les Paravents*, constitue une mise en scène de cet élan destructeur à la recherche d'un art qui n'obéit à aucun précepte. De plus, notre dramaturge s'interroge à plusieurs reprises sur le sens et la définition de la représentation ainsi que sur la façon de représenter. Comme exergue aux *Nègres*, on rencontre l'inscription suivante: "Un soir un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des Noirs. Mais qu'est-ce que c'est donc un Noir? Et, d'abord, c'est de quelle couleur?" (*Œuvres Complètes* V 79) Dans *Les Paravents*, une pareille inquiétude et incertitude en ce qui concerne l'avenir de la révolution et la nouvelle identité des Arabes insurgés s'exprime par Ommou: "... de vous calquer sur eux, être leur reflet c'est déjà être eux." (*Œuvres Complètes* V 315) Notre hypothèse de travail ici est que Genet, marchant sur les traces d'une certaine tradition dramaturgique, cherche, en même temps, à trahir celle-ci en s'attaquant, dans *Les Paravents*, aux

limites qui structurent la scène de la représentation. La contiguïté de deux termes de tradition et de trahison le trouble et l'incite à rapprocher ceux-ci: "Par le fait de quels cheminements les mots tradition et trahison, s'ils ont la même origine, signifient-ils des idées si différentes ou si foncièrement --je veux dire si radicalement-- semblables?" (*Œuvres Complètes* V 307) La trahison à laquelle Genet s'adonne, s'en prend d'abord aux paravents et, de là, se tourne ensuite contre toute une tradition mimétique. *Les Paravents* révèlent ainsi le projet du dramaturge de rechercher et d'expérimenter avec de nouvelles formes de représentation et de *mimesis* qui vont au-delà du couple traditionnel imitant/imité, renversant l'hierarchie ou la tyrannie de l'imité sur l'imitant.

Les paravents, subjectiles formés par des toiles et des voiles, jouent un rôle primordial dans cette lutte acharnée contre le vieux mode de la représentation. Se camouflant, ils revêtent le rôle de l'hymen, la membrane parergonale qui "produit un effet de milieu (milieu comme élément enveloppant [...] deux termes à la fois: milieu se tenant entre [...] deux termes)." Depuis son emplacement de milieu, l'hymen participe à une "opération qui 'à la fois' met la confusion entre les contraires et se tient entre les contraires." Dans cette opération subversive de milieu, "ce qui compte [...], c'est l'entre, l'entre-deux de l'hymen [qui] n'a rien à voir avec un centre." (*Dissémination* 240) Nous avons déjà mentionné que les paravents se tiennent entre le monde fictif

de la scène et son dehors; en tant qu'accessoires de la pièce, ils forment un parergon détachable du corps de l'œuvre. Cependant, les personnages se tournent vers les paravents, nous allons voir cela en détail, chaque fois qu'ils sont sur le point d'entreprendre un acte transgressif, destructeur de l'ancien ordre et, en même temps, fondateur d'un monde autre. D'autre part, c'est sur des accessoires supplémentaires que l'autorité et le pouvoir des colons français sont fondés; la perte de ces symboles de pouvoir sonne aussi le glas de leur défaite. La révolution se déroule donc contre les voiles des paravents et, parfois, se prend dans leurs toiles pour atteindre au paroxysme du déchirement de ce subjectile qui

est alors autrement traité: comme ce qui participe à l'élan du lancer ou du jeter, mais aussi, et pour cela même, comme ce qu'il faut traverser, transpercer, crever pour en finir avec l'écran, c'est-à-dire le support inerte de la représentation.

("Forcener le Subjectile" 63)

Voiles transparents, voilette "déchirée presque en poudre" (170) que porte la Mère, cagoule noire percée de trois trous qui dissimule la laideur de Leïla, toiles opaques ou transparentes des paravents, étoffes de brocart, moires, ombrelles noires, usées, déchirées, "ressemblant à une toile d'araignée," (210) les parerga de cette pièce, figures de l'entre-deux, sont constitués par une sorte de tissu; comme l'hymen. Dans *La Dissémination*, hymen est rapproché à hymne et les deux termes sont en rapport avec "uphainô (tisser, ourdir --la toile d'araignée--, machiner), avec uphos (tissu, toile d'araignée, filet, texte d'un ouvrage. [...])" (242) Le

voile de l'hymen figure ainsi l'art du tissage et la trame de la textualité, d'un "texte toisonnant". (Glas 80b) Derrida remarque dans *Glas* que les textes de Genet exposent l'indécidabilité de l'hymen en entretissant et en croisant les fils du récit avec ceux de sa pratique textuelle; ainsi son texte oscille-t-il entre le voilement et le dévoilement, le visible et l'invisible, le voile et la vérité:

Feignant de décrire ceci ou cela, les voiles ou les toiles, par exemple de la salive, le texte se voile en se dévoilant lui-même, décrit, avec la même exhibitionniste pudeur, sa propre texture. Voilà comment, de quoi je me compose, de quel tissu, de quel jet de salive. Mais il faut que cette référence à soi reste suspendue, comme le mollard de Stilitano, sans quoi le texte devient le seul objet d'une description univoque: naïveté d'un textualisme formaliste qui vire aussitôt dans le contraire (substantialiste, thétique et sémantiste) de ce qu'il prétend être. Le suspens du voile ou du crachat, le temps d'élaboration de l'excrément est donc aussi l'indécision entre les deux sens de la référence. Son entrebâillement, son hiatus.
(160bi)

Dès lors, il ne reste qu'à admettre l'impossibilité de maîtriser et tenir tous les secrets d'un tel texte protéiforme qui échappe à toute description, définition et exploration qui viseraient à fouiller la totalité des cachettes de cette crypte qu'il est.

Dans *Les Paravents*, seule pièce qui nous préoccupera ici, la dissimulation et les endroits furtifs se multiplient; c'est ce qu'on attend d'une œuvre qui annonce, par son titre, une ambiance presque clandestine où des personnages et leurs actions trouvent un abri exquis derrière les nombreux panneaux du décor. Cependant, la mise en scène d'une insurrection qui figure le combat acharné entre deux mondes

--deux modes de représentation opposés-- sert de couverture et trahit en même temps le projet d'ébranlement d'une dramaturgie traditionnelle. Genet joue, dans cette pièce, avec une certaine pratique de la théâtralité que Jean-François Lyotard¹¹ associe au couple pivotant des opposés, "cacher-montrer." (95)

Les matières qui dissimulent en enveloppant les corps des acteurs dans *Les Paravents*, sont d'abord leurs costumes; tissus, étoffes et voiles donc, saisissent d'une étreinte serrée les corps des acteurs. Ajoutons à ceux-ci le maquillage, ou plutôt les couches épaisses de peinture dont les parties du corps encore visibles sont enduites et l'abondance d'objets-accessoires, parures incorporées aux costumes. Tous ces ornements pourraient se ranger dans la catégorie d'objets parergonaux qui s'attachent au corps. Cependant, ces atours finissent par se transformer en écrins qui serrent les acteurs et finissent ainsi par les ensevelir pour révéler non pas des personnages, mais des reflets d'images, voire, la rumination incessante d'une figure esthétique. Nous n'explorerons ici que quelques paradigmes de ce recouvrement étouffant, de cette strangulation qui a lieu sur scène et qui déplace la notion même de personnage dramatique. Parmi les plus frappants, citons le phénomène du "style" de Warda dont le contrepoint est l'opacité de Leïla et les accessoires fétiches des personnages masculins de la pièce, symboles, à la fois, de leur pouvoir et impuissance.

C'est dans le deuxième tableau que nous nous trouvons, pour la première fois, face à Warda et son entourage pour assister à l'étrange rituel de sa décoration et à l'exhibition de sa parure. Comme elle l'affirme, elle-même, "La nuit commence par l'habillage, la peinture. Quand le soleil est tombé je ne pourrais rien faire sans mes parures. [...]" (172) Warda se prépare devant une audience admirative; montée sur un escabeau, elle paraît de taille imposante devant quelques hommes prosternés qui s'adonnent à son culte et devant la servante qui, agenouillée, enduit les pieds de sa maîtresse de couches épaisses de blanc de céruse. Un mannequin d'osier sur lequel est posé le manteau doré de Warda, reflète l'image finale et accomplie de cette dernière. Durant cette cérémonie de parure et d'adoration, les deux gestes contraires d'exhibition et de dissimulation s'accouplent et s'emboîtent. Ce tableau, exhibitionniste à première vue, pourrait être considéré comme une ob-scène mise en scène d'exécution publique suivie par l'ensevelissement de la victime. L'escabeau de Warda devient alors l'échafaud, le catafalque où se déroule son supplice, et, en même temps l'estrade, le tréteau sur lequel s'échafaude une pièce intérieure que l'on pourrait d'ailleurs rapprocher de *Catastrophe* de Samuel Beckett, dramacule qui met en scène les préparatifs et manipulations divers auxquels l'acteur est soumis avant de jouer son rôle. Ici, Warda, actrice et metteur en scène à la fois, se prépare, aidée par l'habilleuse, à entrer dans la peau et à assumer le rôle de

la pute parfaite. Pour ce faire, il faut que Warda, la femme, l'actrice, s'enterre sous son costume; ainsi s'exclame-t-elle: "Mes toilettes! Dessous il n'y a plus grand-chose..."

(176) C'est à ce moment que Mustapha, un des clients du bordel fait la conjecture suivante: "S'il y avait la mort..."

(176) Et à Warda d'y répliquer sans la moindre hésitation: "Elle y est. Tranquillement au travail." (176) En premier lieu, Warda révèle, de cette manière, à son public le vide qu'elle est, ou plutôt qu'elle doit atteindre, et, en deuxième lieu, elle expose le bricolage qu'il faut --activité souvent cachée et passée sous silence-- pour construire l'image parfaite d'un rôle: "Manque un bracelet! Comme si j'étais un cercueil et qu'il manque un coup de marteau."

(172) Pour mouler un personnage, l'apprêter à monter sur le tréteau et d'ailleurs pour édifier une pièce de théâtre, la monter en scène et, aussi, monter une scène, un assemblage de matériaux disparates entrent en jeu. Les toiles fines du décor, couvertes de peinture, sont supportées et encadrées par du bois ou du métal et tenues en place par des clous, de la colle et des coups de marteau. La parure de Warda ne s'improvise pas; il faut être attentif à chaque détail pour que l'édifice tienne ensemble. La surface du matériau, la peau de l'actrice, doit être apprêtée et le blanc de céruse appliqué l'enveloppe comme un plâtre, la vaste crinoline rose qu'elle porte devient la charpente de ses jupons lourds avec du plomb qui se cache dans leurs ourlets, les bracelets, la rose en celluloïd ou en velours, les longues épingles à

chapeau constituent la touche finale, le coup de marteau ultime de l'ouvrage. Le costume de Warda réunit donc les matières souples et luxueuses de tissus superposés et d'étoffes moirées à toute une quincaillerie. Dans les *Lettres à Roger Blin*, Genet précise:

Warda doit être une espèce d'Impératrice, chaussée de si lourds brodequins --en or massif-- qu'elle ne pourra plus arquer. Vous pourriez la visser au praticable. L'obliger à porter un corset de fer. Avec des boulons.
(231)

Et en parlant des costumes des acteurs, le dramaturge exprime le désir suivant: "[...] il faudrait que chaque costume soit lui-même un décor --sur fond de paravent-- capable de situer le personnage, [...] inventer des accoutrements terribles, qui ne seraient pas à leur place sur les épaules des vivants." (222) C'est grâce à ses démarches que Warda devient le double du mannequin d'osier, voire, le double des paravents qui sont derrière elle et contre lesquels elle envoie son crachat de "couleur verdâtre," précise Genet dans ses commentaires du deuxième tableau. La cérémonie de son habillage imite une scène en pleine construction et place le spectateur dans un temps redoutable, à la fois devant et avant le commencement de la pièce. D'autre part, ce tableau nous donne l'impression d'un théâtre à l'envers. C'est devant les paravents que les acteurs sont harnachés, pas derrière, et c'est derrière les paravents que le drame se déroule, pas devant. C'est comme si, au lieu d'occuper la place traditionnelle du spectateur, dans la salle, nous étions, au contraire, dans les coulisses et nous assistions seulement

aux entrées et sorties des acteurs, au rituel de leurs préparatifs avant de monter sur le tréteau, l'action sur scène étant si lointaine que seuls les échos de la représentation puissent nous atteindre. Genet s'amuse et, mettant à l'œuvre son art de remplacement, joue à la confusion entre le devant et le derrière, la scène et ses coulisses, le décor et l'acteur, l'acteur et le personnage, le rôle et ses accessoires.

Tout s'érige sur le gouffre d'une tombe renfermant un squelette que des bandes multiples moulent, le transformant en momie. Les critiques des *Paravents* insistent sur ce processus de pétrification de Warda. Y. Went-Daoust considère cette dernière comme, "[une] effigie de la mort" (40) et constate que "l'immobilité de Warda, loin d'émaner naturellement de sa personne, est édifiée pièce à pièce, conquise dans la réflexion. La lourde immobilité des statues, Warda la fait sienne en plombant ses 'ourlets'." (40) De plus, ces jupons plombés prennent vie; écrasant Warda, ils réussissent à la remplacer et à acquérir "ses" mouvements. Elle le sait: "Et moi quand la viande d'un homme appelle au secours, robes, jupons, caracos, s'entassent sur mes épaules et sur mes fesses. Debout, elles sortent des malles pour me barder." (175) Armure et armature solides, ces jupons de parade constituent une arme à la fois défensive et offensive; moyen de protection et de camouflage, ils sont prêts à passer à l'attaque et, ce sont ces mêmes jupons qui reçoivent les

premiers coups de la révolution, qui souffrent et subissent en silence la défaite:

Pauvres jupons d'or! J'ai cherché qu'un jour, au lieu d'être parure vous soyez, à vous seuls, la putain dans la gloire. Fini mon rêve. Et me curer les dents avec des épingles à chapeau, mon style! Quand on me bascule sur le lit, mes jupons c'est vous qu'on terrasse et qu'on frippe. Ces messieurs n'ont plus la force de soulever votre ourlet plombé, et pour qu'ils perdent moins de temps, j'ai dû ouvrir une fente sur le devant. [...]

Dans le brocart un volet qui ouvre sur le centre de la terre! [...] J'ai travaillé pour n'être dans ma nuit qu'une espèce de mannequin doré qui se gratterait les gencives avec des épingles en plaqué. (310)

Warda désespérée, laisse un soupir vers la fin de cette séquence: "Pute! Moi, Warda qui devais de plus en plus m'effacer pour ne laisser à ma place qu'une pute parfaite, simple squelette soutenant des robes dorées et me voici à fond de train redevenir Warda." (312) Après avoir prononcé ses mots, Warda détruit sa propre image de pute parfaite en déchirant sa jupe, "cependant qu'elle pousse une longue plainte." (313) Il faut que Warda meure pour qu'elle puisse apparaître pour la dernière fois, dans son harnachement de parade. Sa mort constitue un acte ultime de refus et d'insoumission: "Non! Non! Pas moi! Je ne flotterai jamais, jamais je ne serai battue des vents!" (319)

Les cérémonies funèbres d'habillage font le contrepoint du deuxième tableau. Les hommes, admirateurs de Warda, sont remplacés par des femmes habillées d'étoffes de couleurs différentes qui tricotent devant le cadavre et racontent sa gloire passée, la fascination que la putain parfaite exerçait sur leurs hommes. On n'aperçoit Warda que derrière le

paravent transparent qui représente le bordel. La morte, nous dit le dramaturge,

est parée d'une façon extraordinaire: une grande robe de dentelle d'or, couverte de roses bleues. Les souliers sont faits d'énormes roses rouges. Le visage de la morte est peint en blanc. Des roses et des bijoux sur la tête. Entre les dents sept très longues épingles à chapeaux.
(341-42)

Morte, Warda réussit à récupérer et à exhiber tous les éléments qui composent son style. Le style de Warda, une sorte de signature cryptée qui fait qu'en elle on reconnaît la pute parfaite, comprend deux détails principaux que nous avons déjà mentionnés à plusieurs reprises: les longues épingles à chapeaux, et les roses postiches en tissu ou, encore, en celluloïd. Le sens que ces deux objets chers à Warda et incorporés à son image véhiculent est toujours double et ambivalent.

Dans les deux tableaux où on assiste à la cérémonie d'érection suivie par celle de la chute de l'idole Warda, il est souvent question des épingles à chapeaux avec lesquelles Warda se cure les dents. Les longues épingles ornementées sont toujours appelées le "style" de Warda et, puisque cette dernière "forge en se forgeant" (Y. Went-Daoust, 39) son image et son destin, ce long objet fin et pointu, son style, devient le substitut du *stylus* ou du stylographe de l'écrivain qui gratte le papier pour échafauder son texte, geste que Warda répète dans un mode parodique quand elle se cure les dents durant la cérémonie de sa parure, griffant ainsi son image. D'après Derrida, commentant les dessins d'Artaud, le geste de gratter constitue une opération à

double valeur et non dialectique, opération qui, "à travers l'ambivalence du geste, œuvre, laisse le témoin martyrisé d'un opus." ("Forcener le subjectile" 101) Alors, en grattant, l'on pourrait,

irriter la surface, l'attaquer par frottement à l'aide d'un instrument au bout de la main. [...] Mais [...] en grattant, je purifie, j'apaise, j'efface ce qui se trouve écrit pour écrire encore. Comme les copistes du Moyen Age, je mets le parchemin à plat en me servant d'un instrument qui à la fois polit, prépare et gratte la surface sur laquelle de nouvelles inscriptions, que je gratte aussi, pourraient dire le vrai, à moins que la mise à nu du support ou du subjectile par le grattage même ne constitue encore l'opération de vérité.

("Forcener le subjectile" 101)

La fine épingle à chapeau pénètre la bouche de Warda pour se planter entre ses dents et creuser avec des mouvements perçants, en profondeur, racler avec insistance alors qu'un autre jupon, une rose, un manteau doré s'ajoutent à sa parure. Comme le remarque Gayatri Chakravorty Spivak,¹² Genet nous plonge dans un monde à part, "[a] fetish-ridden world of indefinite sexual ambiguity and phallic substitutes." (31) L'injection de l'aiguille dans les ruines de la bouche finit par une déjection; Warda crache les impuretés de sa bouche et son crachat est projeté contre le paravent, subjectile, jetée qui accepte tous les jets et rejets pour laisser apparaître dans sa gloire l'image d'une Warda parfaite, ouvrage dont le paravent est le réceptacle ultime, l'*hypodokhè* par excellence. C'est Genet qui précise, encore une fois: "Quand Warda passe derrière le paravent, en réalité, elle passe entre les deux branches du paravent qui se sont écartées devant elle, et qui se referment derrière

elle." (178) Le paravent, embouchure voilée d'un antre magique engloutit Warda dès que cette dernière prononce le mot de passe, "Déboutonne-toi, Saïd, je monte." (177) La pute parfaite, squelette bandé de tissus plombés, statue de pierre, traverse les toiles du paravent et, ce faisant, ébranle et confond les oppositions entre le masculin et le féminin que l'on tenait pour reçues et solides. Dès lors, on ne sait plus qui est Warda, et surtout si nous sommes devant un homme ou une femme. Et si "elle" était une rose?

D'abord, le nom de Warda signifie "[...] rose ou [...] bijou en forme de fleur" nous dit Jean-Marie Thomasseau.¹³ Or, ce sens se trouve "dissimulé dans la langue étrangère," (*Glas* 69bi) tout comme se dissimule le plomb dans les plis des ourlets des jupons roses de Warda et, d'une étrange manière, la rose postiche en velours rouge qu'elle réclame:

WARDA, *sévère et lasse*: Tu sais ce qu'il y a dans l'ourlet de ma jupe? (*A la Servante.*) Tu cueilleras une rose.
 LA SERVANTE: En celluloïd?
 BRAHIM, *riant à Warda*: C'est lourd, en tout cas.
 WARDA, *à la Servante*: En velours rouge. (*A Brahim:*) Du plomb. Du plomb, dans l'ourlet de mes trois jupons.
 [...] Il faut une main d'homme pour les retourner...une main d'homme ou la mienne. (173)

Ces répliques où se trouvent alignés la rose en celluloïd ou en velours rouge et le plomb lourd des jupons prêtent à équivoque; on est tenté de placer ou de cueillir la rose entre les plis des jupons de Warda, là où, on ne le comprend qu'après coup, se loge du plomb. D'autre part, la rose en celluloïd à laquelle fait allusion la servante nous incite encore plus à confondre, à enchâsser la rose dans les

ourlets, à proximité du plomb, le celluloïd étant une matière artificielle, rigide qui s'accorde avec la lourdeur du plomb. De toute manière, il s'agit d'une rose postiche, d'un supplément faux, artificiel, qui s'ajoute après coup, pour remplacer ce qui manque à Warda, une touche délicate de sa parure, de son style. Cependant, encore une fois, il devient impossible de se prononcer sur ce qui manque. On oscille entre le rose et la rose qui, chez Genet, "sont la couleur et l'image du sexe féminin, de la matrice maternelle [...], mais aussi de l'orifice de la pratique homosexuelle [...]" (Thomasseau 217) d'une part, entre la fleur comme "surgissement phallique et concavité vaginale [...], virginité intacte et castration sanglante" (Glas 80b-81b) et la matière dont celle-ci est faite qui demeure rigide, construction phallique qui dément et dénie la castration, d'autre part. Ce "réseau arachnéen" (Thomasseau 215) que tisse la rose enveloppe Warda et prend dans ses toiles plusieurs séquences des *Paravents*. Comme le remarque Derrida,

Rose est aussi le premier mot des *Paravents*. Le jeu prend naissance entre la couleur et la fleur, l'adjectif et le nom. Il flotte comme un vêtement de femme sur tout le texte. Il dissimule aussi le sexe et fait l'article, mais on ne sait pas lequel. Le rose? La rose? L'attaque des *Paravents* suspend, pour un temps, l'article dans l'exclamation: "Rose! (un temps) Je vous dis rose!"
(Glas 144b-45b)

Le texte et la scène de Genet s'échafaudent donc sur la suspension et le suspense, sur les interruptions qui, arrêtant tout mouvement, le temps d'attacher une rose, d'accrocher un jupon, de cracher sur le paravent, cramponnent l'audience et, du même coup, entravent son prononcé de

l'arrêt. Le drame se joue dans l'écart, la fente d'une déchirure, entre Warda-la rose et ses épingles à chapeau, son style, entre Warda-l'ossature et son manteau doré, entre les jupons roses et leurs ourlets plombés, entre les pétales des roses postiches et les épingles qui les fixent sur le vêtement; c'est entre ces couples que s'élabore un jeu incessant d'échange durant lequel l'un passe dans l'autre, l'un recouvre et s'enchâsse dans l'autre, l'un s'épingle sur l'autre, l'un est fait de l'autre. Suivant Hélène Cixous,¹⁴ "une féminité foisonnante, maternelle" (154) imprègne le texte de Jean Genet, une écriture féminine, voire bisexuelle, (dans le sens de "repérage en soi [...] des deux sexes, non-exclusion de la différence ni d'un sexe [...] ["Le Rire de la Méduse" 46]) se pratique, si on admet qu'

écrire c'est justement travailler (dans) l'entre, [...] c'est d'abord vouloir le deux, et les deux, l'ensemble de l'un et l'autre non pas figés dans des séquences de lutte et d'expulsion ou autre mise à mort, mais dynamisés à l'infini par un incessant échange de l'un entre l'autre sujet différent, ne se connaissant et se recommençant qu'à partir du bord vivant de l'autre: parcours multiple et inépuisable à milliers de rencontres et transformations du même dans l'autre et dans l'entre, d'où la femme prend ses formes.
("Le Rire de la Méduse" 46)

Dès lors, la femme "Warda" se métamorphose en Méduse avec ses épingles effilées, style et stylus, ses guénilles serpentines, ses roses; en elle, s'emboîtent les deux sexes et, dans ce corps gigogne, se déroule le passage entamé de l'un à l'autre. D'autre part, Warda, dans son passage, sème ce que les vagues de la mer déposent inondant le sable. Les femmes aux longues aiguilles à tricoter qui accrochent les

mailles une par une décrivent ainsi l'effet qu'exerçait Warda sur les hommes, naufragés de son image: "Quand il en remontait son regard était perdu; sur son ventre une langouste, des algues." (339) Enfin, de cette figure émane une image séduisante, médusante et qui incite au mouvement fascinant et fasciné de paralysie. Les hommes du bordel connaissent et confessent cette attraction: "A mesure que tu te nippes, à mesure que tu te plâtres, c'est toi qui recules et qui nous aimantes." (176) Le stratagème qui consiste à n'étendre qu'un vêtement entre les épingles et la rose, entre le masculin et le féminin, et qui nous mène à penser ensemble la différenciation et la confusion entre ces deux termes traditionnellement opposés, se cultive et affecte les objets dont se parent et s'enveloppent les hommes des *Paravents*.

Ces derniers, colons européens, maîtres de ce pays étranger et de son peuple, exercent leur autorité et leur pouvoir par l'intermédiaire de leurs accessoires imposants et imposés. Ceux-ci, parfois complètement détachés du corps de leur propriétaire et émissaire forment "la délégation représentative, l'envoi d'un détachement, en mission auprès de l'autre [...]" (Glas 113b) C'est le cas du gant de pécaré, figure de l'autorité de son propriétaire et gardien de l'ordre européen et des subalternes arabes. Lorsque, dans le quatrième tableau, Sir Harold s'en va, son gant arrive et prend sa place. Il reste suspendu au-dessus des travailleurs arabes et, occupant le milieu de la scène, surveille ces derniers d'un air sévère et menaçant:

SAÏD, effrayé: Seigneur! Qu'est-ce qu'il y a dedans? Son poing?

HABIB: De la paille. Bien bourrée, pour faire comme s'il y avait son poing... (*Un temps.*) Faire que ça paraisse plus dangereux... (*Un temps.*) Faire que ça soit plus vrai...

SAÏD, regardant l'objet: C'est plus beau. (192)

Ce gant rembourré de paille, objet fétiche, est symbole masculin et féminin à la fois. Il peut être classé dans la catégorie des symboles bisexuels, note Derrida dans *La Vérité en Peinture*, avec la chaussure et la gaine, objets qui sont, "allongés, solides ou fermes sur une surface, creux ou concaves de l'autre. Ça se retourne --comme une paire de gants." (307) Cependant, ce gant de paille, objet postiche, devient presque un objet d'art et paraît beau à Saïd. De la même manière, le pantalon vide de Saïd remplace ce dernier et, selon Leïla qui lui tient compagnie, est plus beau que Saïd:

LEÏLA: [...] pas de doute, tu es mieux foutu que Saïd. Même si tes cuisses ont la forme des siennes, tes cuisses sont plus belles. (*Elle tourne autour du pantalon et le regarde, très attentivement.*) Tes fesses sont plus rondes. Que les siennes. (*Un temps.*) Mais tu pisses moins loin. Viens... Saute sur moi... (182)

Au vide du pantalon de Saïd fait contraste la boursouflure du coussinet postiche dont s'augmente Blankensee. La molesse de cet objet qui est la fierté de son propriétaire s'accouple avec le piquant des épines pointues de ces roses. Blankensee parle de ses deux objets chers avec un naturel des plus comiques:

MONSIEUR BLANKENSEE:....(*Il souffle un peu, et en souriant, il défait de quelques crans la ceinture de son pantalon, et il explique.*) C'est mon coussinet...
SIR HAROLD, intéressé: Ah, ah, vous portez le coussinet. Sur le derrière aussi, sans doute.

MONSIEUR BLANKENSEE: Pour l'équilibre, Un homme de mon âge qui n'a ni ventre ni cul n'a guère de prestige. Alors il faut bien truquer un peu.[...] C'est très bien agencé, vous savez. Il n'y a pas à proprement parler de courroies. Il s'agit plutôt d'une sorte de caleçon rembourré devant-derrrière, qui vous donne de la prestance.
[...]
Oui, il faut tout ce trucage pour nous imposer...pour en imposer! (243-44)

Plus tard, dans le onzième tableau et pendant que la révolution des Arabes fait rage, le coussinet disparaît, découvert par la servante. Cette mésaventure annonce la mort de Blankensee. Mais, durant le temps de sa gloire et de sa prospérité, Blankensee cultive et admire les épines de ces roses plutôt que leurs fleurs. Comme le coussinet, les roses et les chênes lièges constituent ce grâce à quoi les colons s'imposent aux colonisés. Seulement, ce n'est pas tellement une question de richesses matérielles, d'après les puissants, c'est encore et toujours une question de style. Il ne s'agit pas uniquement d'avoir mais aussi de savoir, c'est-à-dire, savoir faire et surtout savoir parler, savoir manier la langue habilement pour faire l'éloge de ses avoirs, savourer leur beauté, s'adonner à leurs délices:

MONSIEUR BLANKENSEE: [...] On pourra rire de nous, de notre amour pour ce pays, mais vous, (*Il est ému.*) vous savez bien que notre amour est réel. C'est nous, qui l'avons fait, pas eux! Cherchez parmi eux, un seul qui sache en parler comme nous! Et parler des épines de mes roses!

SIR HAROLD: Dites-en deux mots.

MONSIEUR BLANKENSEE, *comme s'il récitait Mallarmé*: La tige droite, raide. Le feuillage vert, sain, verni, et sur la tige et dans le feuillage des épines.[...] Nous sommes les maîtres du langage. Toucher aux choses c'est toucher à la langue. (244)

La fameuse rose "absente de tout bouquet," on ne la trouve pas non plus dans l'ode de Blankensee qui frôle la parodie. Genet attache la note suivante aux commentaires qui suivent chaque tableau des *Paravents*:

Trop d'épines nuisent et M. Blankensee ne paraît pas s'en douter. Son métier c'est la comédie, pas la culture des roses. Mais c'est moi qui ai inventé ce colon et sa roseraie. Mon erreur peut --doit-- être une indication. S'il travaille à la beauté des épines ou pourquoi pas des pines plutôt qu'aux fleurs, M. Blankensee, à cause même de cette erreur, par moi commise, quitte la roseraie pour entrer dans le Théâtre. (249)

Dès lors, la révolution se déclenche quand les Arabes glissent dans l'orangerie et dessinent des flammes sur les paravents qui représentent les orangers de Blankensee. Nous sommes au théâtre, et il s'agit donc de s'attaquer à la représentation, de gâcher sa surface, de toucher à l'image. C'est peut-être le seul moyen d'atteindre aussi l'ordre des choses.

Les parerga que nous avons passés en revue, parures, objets postiches et fétiches qui s'attachent au corps suivent la logique du supplément. S'ajoutant au corps et le remplaçant, ils s'en détachent le redoublant et formant ainsi une "délégation représentative," un envoi disséminé qui oscille toujours entre deux possibilités. Ces accessoires-fétiches, jupons, gants, caleçons rembourés, sont compris selon l'argument de la gaine qui se retourne entièrement, de manière qu'on ne puisse plus distinguer le dedans du dehors, ce qui nous mène à une indécidabilité qui fait, "qu'on ne peut pas trancher entre les deux fonctions contraires reconnues au fétiche, non plus qu'entre la chose et son

supplément. Non plus qu'entre les sexes." (*Glas* 256b) Bien au contraire, le sexe, comme la position sociale, devient une affaire de parure et de déguisement, une question de style, c'est-à-dire, de mimique et de mimodrame. Il faudrait souligner ici que Genet tient Tirésias, ce devin qui fut tantôt homme tantôt femme, pour le patron des comédiens: "Comme lui les comédiens ne sont ni ceci ni cela, et ils doivent se savoir une apparence sans cesse parcourue par la féminité ou son contraire, mais prêts à jouer jusqu'à l'abjection ce qui, virilité ou son contraire, de toute façon est joué." (*Lettres à Roger Blin* 257)

Avec les ouvriers qui s'aventurent subréptiquement dans l'orangerie pour mettre en route et en dessin leur révolution, pour s'insurger, s'en prenant aux lisières du monde colonial, au décor de la scène, nous passons à l'attaque montée contre la deuxième catégorie des parerga lesquels sont détachés du corps des acteurs. Nous allons traiter ici, les instances où les paravents, décor de la pièce, se présentent comme un subjectile, surface exposée à l'assaut des acteurs et assaillie à coups de craie ou de fusain avec lesquels on trace et dépose des dessins destructifs.

D'après la préface des *Paravents*, le décor de cette pièce "sera constitué par une série de paravents sur lesquels les objets ou les paysages seront peints." (159) Genet précise plus loin: "il devra toujours y avoir au moins un objet réel (brouette, seau, bicyclette, etc.) destiné à

confronter sa propre réalité avec les objets dessinés." (160) Déjà, notre dramaturge révèle son projet de représenter le heurt entre deux ordres, celui de la réalité et celui de la fiction. Il oppose ainsi le monde empirique d'objets réels à celui de leur représentation par la peinture. Cependant, le premier ordre des choses, celui des objets réels, se trouve enfermé dans le cadre de la fiction. Confiné dans la scène théâtrale, il est contaminé par l'irréalité de cette dernière puisqu'il se trouve sous la contrainte de jouer un rôle, ne serait-ce que celui de l'objet "réel."

Dès lors, la présence d'objets réels sur scène, figure déjà la représentation de ceux-ci, ou plutôt, ce que Genet nomme "objet réel," n'est que le représentant sur scène de son homologue du monde extérieur. Assurant donc une sorte de liaison avec le monde qui s'étend au-delà des confins de la représentation, ces objets appartiennent et n'appartiennent pas au monde fictif. Placés à côté d'objets et paysages quelquefois peints en trompe-l'œil, leur relief et leur matière détrompent. Dans les tableaux où la peinture des paravents s'exécute dans l'ici et maintenant du jeu dramatique, les objets réels se trouvent coupés de l'univers créatif tout en étant, eux aussi, produits d'un art, d'une *technè*. Leur situation est paradoxale, dans la mesure où, attirant l'attention sur leur "réalité," ils se fondent, du même coup, dans un monde de reproduction d'objets faux, se confondant avec ces derniers. Tel est le cas dans le neuvième

tableau, où le vrai se mêle au faux, l'événement à son reflet, la réalité à l'imagination.

Dans ce tableau, Leïla mène le jeu et devient maître d'une déception sans fin. Devant le paravent qui représente un rempart, elle se met à sortir de dessous sa jupe plusieurs objets qu'elle pose sur la table ou accroche au mur. Il s'agit d'objets réels, une râpe à fromage, une lampe, un verre; elle leur parle pour leur signifier que leur fonction sera dorénavant changée. Dans sa maison, mais aussi sur la scène, ces objets qui ont naguère servi, acquièrent un nouveau rôle, théâtral. D'après Una Chaudhuri,

Leila's speech and actions bring together two semantic fields to which the object is related, the first being extratheatrical, the second not [...] instead of losing one connotation [...] altogether, [Leila's manipulation] keeps it active alongside the new, idiosyncratic one.
(121)

Quand la Mère arrive, elle parle à Leïla d'un autre objet --que celle-ci appelle son "petit dernier"-- et lui demande de le poser sur un tabouret, dessiné en trompe-l'œil sur le paravent. Leïla sort un fusain de sa poche et dessine au-dessus de la table une pendule en galalithe qu'elle dit avoir volée. Dans *Glas*, Derrida fait le commentaire suivant à propos de cette scène:

Toute cette matière galactique signe le toc, non seulement parce que sa substance est synthétique, mais parce que l'objet de bazar est seulement dessiné, et encore en trompe-l'œil, et sur un paravent. Obsèque interminable de la chose même. (140)

La pendule en galalithe attire d'autant plus l'attention qu'elle reste absente. Faisant partie d'une série d'objets dont Leïla s'est furtivement emparé, elle s'en détache du

même coup, puisqu'elle n'est pas, comme eux, un objet réel mais un objet dessiné sur un autre objet dessiné. Pourtant, si les objets réels sont irréalisés dès qu'ils pénètrent dans le domaine de Leïla, la pendule, imitation d'une imitation, copie d'une copie sans original, fait retentir son carillon sur scène, à la fin du tableau. Pour Margaret Scarborough, qui note l'importance primordiale de cette vignette, le mot "Imitation" --la galalithe comme imitation du marbre, la pendule en galalithe dessinée comme imitation d'une pendule réelle-- que prononce Leïla après avoir tracé l'objet imitant sur le paravent, revêt une importance majeure: "Their [Leïla's and Saïd's] concern, the need they both seek to satisfy, is related to the classical, aesthetic understanding of the word 'Imitation.'" (358) Scarborough soutient d'ailleurs, que l'expérience de l'art suprême "would have no tangible object. It is total act. The act of imagining can be understood by recalling the Platonic Ideal. The perfection exists in some other world. [...] For Genet, this world is seated in the human mind." (359) Notre critique suppose donc qu'un autre monde, espace de l'imaginaire, domaine des idées, est antérieur à l'acte de l'imitation; cette dernière vient redoubler un modèle pré-existant et n'est ainsi qu'une traduction eicastique de la chose. Scarborough retient donc pour les besoins de son interprétation l'idéalisme platonique qui suppose la présence et l'antériorité de l'original sur la copie. Or, Leïla dessine la pendule d'abord, et y attache ensuite, son commentaire décrivant son dessin et expliquant

que ce qu'elle vient de tracer c'est de la galalithe, que son fusain a donc imité une imitation. Imitation qu'elle vient de sortir de son ventre, objet pictural dont elle accouche et qu'elle couche sur la table de la toile. Son geste muet, son visage éternellement masqué d'une cagoule, la passion de cette représentation ob-scène, font de Leïla un Pierrot en noir, ce qui nous force à faire un détour.

Dans la *Dissémination* et plus précisément, dans "La Double Séance," la conception platonique de la mimésis laquelle comprend le couple imité/imitant et présuppose la présence de l'imité que l'imitant double et remplace, est interrogée à travers *Mimique* de Mallarmé. Écrivant ce texte, Mallarmé transforme l'interprétation platonicienne de la mimesis et rompt avec la tradition qui pose l'imité, le vrai, comme la référence de l'imitant. Le rideau se lève dans *Mimique*, pour dévoiler l'absence du modèle imité, pour se passer de cette référence.

D'une manière similaire, dans ce tableau des *Paravents*, la référence à l'imité, la vérité de l'horloge que Leïla reproduit est perdue. La pendule est à jamais ensevelie sous la jupe de la femme laide, derrière les toiles et les miroirs. L'imité, déjà double, car il s'agit, nous l'avons déjà remarqué, de l'imitation d'une imitation, reste absent. La chose ne se présente jamais sur scène, nous avons seulement sa représentation dédoublée. De plus, nulle part on ne remarque ni on ne raconte avoir vu la fameuse pendule; on n'aperçoit que le reflet de Leïla en train de s'enfuir. Le

témoignage de l'infraction commise par Leïla est capté par un miroir; le vol de la pendule n'est qu'un reflet dans une glace. Tout ceci nous mène à penser que la structure de la scène de Genet se rapproche de celle de Mallarmé. D'après Derrida, ce dernier, "maintient la structure différentielle de la mimique ou de la mimésis, mais sans l'interprétation platonicienne ou métaphysique, qui implique que quelque part l'être d'un étant soit imité." (234) En ce sens, Leïla, le visage toujours couvert de sa cagoule noire, devient le double inversé du Mime qu'on rencontre dans *Mimique*. Comme ce dernier, elle "n'imité rien. Et d'abord [elle] n'imité pas" (*Dissémination* 221) car l'objet à imiter n'a jamais été présent. Elle "inaugure," "entame," non pas une page blanche, mais la toile d'un paravent. En suivant Derrida,

[n]ous sommes devant une mimique qui n'imité rien, devant, si l'on peut dire, un double qui ne redouble aucun simple, que rien ne prévient, rien qui ne soit en tout cas déjà un double. Aucune référence simple. C'est pourquoi l'opération du mime fait allusion, mais allusion à rien, allusion sans briser la glace, sans au-delà du miroir. [...] Dans ce spéculum sans réalité, dans ce miroir de miroir, il y a bien une différence, une dyade, puisqu'il y a mime et fantôme. Mais c'est une différence sans référence, ou plutôt une référence sans référent, sans unité première ou dernière, fantôme qui n'est le fantôme d'aucune chair, errant, sans passé, sans mort, sans naissance ni présence.

(*Dissémination* 234)

Genet garde aussi la structure dyadique de la mimésis. Il s'agit bien d'imiter, voire, d'imiter l'imitation, mais cet acte ne produit que des "effets de réalité." (*Dissémination* 234) La galalithe imite le marbre, Leïla imite la galalithe, la glace reflète et reproduit la fuite de la voleuse et, enfin, la mère offre sa propre interprétation de la pendule

volée/pas volée par une anamnèse, autre forme de la mimésis; elle enchaîne ainsi, avec sa reproduction fantastique, autre simulacre, --copie de la copie (sur le paravent), de la copie (en galalithe) d'un modèle absent-- celle iconique de Leïla.

LA MÈRE: La pendule a toujours été là;
[...]

Des années. Des années qu'elle est là, la pendule. Figurez-vous qu'un jour, quand il était tout petit, Saïd l'avait complètement démontée. Complètement. Pièce par pièce, pour voir ce qu'il y avait dedans, et tous les ressorts il les avait posés sur une assiette. [...] Je rentre de chez l'épicier, et qu'est-ce que j'aperçois par terre... (*Elle mime*) Mais réellement, comme une espèce de vermine qui voudrait se débiter: des petits roues, des petits étoiles, des petites vis, des petits vers, des petits clous, des petits machins y en avait plein, des petits ressorts, des harengs saurs, clés à molettes, cigarettes, trotinettes... (231-32)

Nous sommes donc spectateurs de mimodrames qui se superposent, s'emboîtent sans précédent. La mimique de la Mère retient l'attention de Derrida dans *Glas*:

La mécanique du signifiant, qui couvre aussi la fuite de l'autre (Leïla), ne peut plus s'arrêter que la sonnerie du réveil; elle aura aussi déclenché cette inquiétante transe de l'impossible partition: entre le signifié et le signifiant, le vrai et le faux, le vivant et l'inanimé, le morceau et le tout organique. Tous ces petits fœtus, pénis ou clitoris à la fois morts et vifs, vis et vers, grouillant sans queue ni tête, se passant de queue et de tête pour vous filer entre les doigts et pousser partout, s'emboîtent les uns dans les autres en trompe ventre. (*Glas* 141b)

Le volet du paravent dans lequel s'imprime la figure de la pendule constitue le support, le subjectile, de ce jeu du double et du simulacre. La toile du paravent, figure de la khôra, contient l'objet dessiné, le retient du jeu de la scène tout en offrant ce même objet à la scène du jeu. Elle joue donc le rôle de l'hymen, structure parergonale, qui marque du même coup la coupure entre deux et la confusion. On

décroche la pendule du paravent comme on l'y avait accrochée, avec la même facilité, on la parade sur scène jusqu'à ce qu'il devienne impossible de savoir si elle est vraie ou fausse, volée ou pas, et surtout à qui elle appartient: à Leïla qui, cherchant à s'enfuir de la scène, devient, après tout, le double de cette "vermine" laquelle, une fois la pendule éventrée et son contenu posé dans l'assiette essaie de se débiter de là, à la Mère qui mime cette scène ou à Sidi ben Cheik, selon la conjecture du gendarme. Plus d'issue dans ce "labyrinthe tapissé de miroirs" (*Dissémination* 221) où le vol se perpétue et se faufile dans la thématique de cette vignette.

Margaret Scarborough explique l'affaire du vol de l'horloge par le raisonnement suivant: d'une part, l'absence de la "vraie" horloge de cette scène, c'est-à-dire, le manque de référent "réel" se traduit par le manque de pièce à conviction ce qui nous mène à déduire que, "the process is art, not thievery" (358); mais, d'autre part, dans l'univers de la pièce, l'art d'imiter est considéré comme une infraction. Leïla est coupable aux yeux de la loi parce qu'elle est artiste et il ne reste qu'à la conduire en prison. D'une curieuse manière donc,

[a]rt or the creative, imagining process and thievery are linked. What Genet throws up to us is an ontological equation of the two acts. Creativity and imagination infringe upon the established order (which, as the Cadi states later, is ruled over completely by God) just as thievery infringes on the property of others. That is, God is the master and sole artist-creator who is behind the established order and for one to attempt a creative act is criminal. (358)

Nous ne pouvons nous empêcher de noter les résonances avec "La parole soufflée," texte qui résume la plainte intense d'Artaud ainsi que sa quête impossible, son "impouvoir," terme qui ne signifie nullement l'impuissance, mais l'inspiration même, entendue comme, "force d'un vide, tourbillon du souffle d'un souffleur qui aspire vers lui et me dérobe cela même qu'il laisse venir à moi et que j'ai cru pouvoir dire en mon nom." (*L'Écriture et la Différence* 263)

Aux yeux d'Artaud, c'est Dieu qui se présente comme le voleur suprême et c'est contre lui que son désespoir monte. Le combat de désappropriation et réappropriation se livre entre la langue et la parole. Comme le note Derrida,

[l]a structure de vol (se) loge déjà (dans) le rapport de la parole à la langue. La parole est volée: volée à la langue, elle l'est donc du même coup à elle-même, c'est-à-dire au voleur qui en a toujours déjà perdu la propriété et l'initiative.

(*L'Écriture et la Différence*, 265)

Dès lors, toute expression n'est qu'un emprunt, une répétition qui a toujours déjà perdu toute valeur inaugurante ou "originale." De la même manière, toute représentation n'est que la colossale mise en scène d'une désappropriation et, quand tout a été dévalisé, nous nous trouvons face au spectacle d'une dépouille, à un théâtre de la mort, pour les morts, à une scène échafaudée dans un "cimetière vivant."

(*L'Étrange mot d'...* 14)

Dans cette scène dévalisée, les victimes, propriétaires qui se trouvent, du coup, désappropriés, se multiplient. L'horloge volée suit un itinéraire affolant qui ressemble à celui de la lettre volée du récit célèbre de Edgar Allan Poe;

elle est volée par Leïla d'abord, passée de dessous sa jupe sur le paravent ensuite, puis enlevée du paravent par la Mère qui la démonte complètement tout en montrant du doigt Saïd. Dans ce jeu de passe-passe, on la dérobe à jamais au spectateur; après tout, c'est à ce dernier qu'elle devrait revenir, de droit. On lui vole cette pendule en ne la lui montrant jamais, et on le dérobe aussi de la scène du vol, ne lui présentant, ne lui racontant qu'un simulacre d'infraction. On l'abandonne ainsi dans le doute quant au vol d'une représentation promise. Nous sommes devant un tableau ambigu qui nous fait assister, néanmoins, à une série de détournements habiles. Nous suivons la trajectoire d'une pendule qui n'a jamais été, d'une pendule subtilisée par un personnage éthéré et nocturne, enveloppée dans les voiles d'un paravent et qui se met enfin à voler dans l'enceinte de la scène. Il s'agit d'une construction fantastique sans origine propre, qui vole avec les ailes d'Icare, ailes rapiécetées. Selon Geoffrey Hartman,¹⁵ la figure mythique d'Icare se prête à la compréhension de la notion d'origine, aussi bien de l'œuvre littéraire que de son commentaire:

the very notion of origin is understood as a (Heideggerian) *Ur-sprung*, a hyperbolic leaping like that of Icarus, which sustains itself by bricolage: by the technical exploitation or reframing of correlative structures, that hold it up, fuel it falsely or failingly, but still, somehow, let it spin out the line --the tightrope even-- of the glue of "aleatory" writing. Derrida repeats as a refrain: "La glu de l'aléa fait sens." (269)

Dans *Les Paravents*, les scènes où l'on regarde les acteurs en train de dessiner sur les toiles du décor, se

répètent par intervalles; moins nombreuses au début, elles se multiplient vers le milieu et la fin de la pièce. Inattendues, elles surprennent toujours par l'impromptu des gestes, l'imprévisibilité et le caractère fragmentaire des dessins qui se juxtaposent aux paroles descriptives gardant ainsi leur distance. Ce qui rapproche ces dessins presque irréels c'est ce décalage par rapport au commentaire, leur coupure du référent d'une part, la recherche de l'étrangeté et le refus d'une représentation vraisemblable, d'autre part.

Dans le dixième tableau, la révolution des Arabes se déclenche de la manière la plus extraordinaire: les ouvriers glissent inaperçus dans l'orangerie de Blankensee et, sans souffler mot, dessinent une flamme jaune à la craie sous les orangers de Blankensee, eux-mêmes dessinés sur les paravents. Ensuite, ils se mettent à souffler sur ce feu qui, se superposant au dessin existant, couvre sous sa rature plus qu'il ne consume les arbres. Dans *Les Lettres à Roger Blin*, Genet demande, pour cette scène, "des dessins de fous," ou encore, des dessins exécutés par "un obsédé sexuel jusqu'à la folie, et qui n'aurait jamais vu d'orangers, ni même d'oranges. [...]" (223) En ce qui concerne les flammes des orangers, notre dramaturge montre une prédilection pour celles qui exhiberaient "la vacherie des flammes qu'un sadique dessinerait, s'il devait peindre l'incendie d'un bordel plein de femmes à poil." (225) La fureur des opprimés ignore les oppresseurs, Sir Harold et Blankensee qui occupent toujours la scène et, imperturbables, frappés de cécité, sont

en train de faire l'éloge des épines de la roseraie. Les abandonnant donc à leurs rêveries poétiques et élucubrations sur leur pouvoir, à la force d'expression de leur langue, les subalternes s'en prennent au support et produit d'un ordre qui les écrasent, attaquant la surface de sa représentation, lançant leurs projectiles, flammes d'obsédés et souffle brûlant sur le subjectile qui, impassible, accepte la violence de ce grattage sur sa paroi. Durant cet acharnement symbolique, il s'agit de mettre à feu et à cendre le vieux théâtre de mots, d'ouvrir, par un feu purificateur, un passage qui mènerait au-delà d'une représentation aliénée.

Dans le douzième tableau, la révolution, déclenchée par la mise à feu de la propriété des colons se répand. Les premières victimes d'une lutte qui s'avère sanglante tombent, mais ont du mal à mourir. Kadidja, par exemple, déjà morte mais se tenant toujours debout, près des remparts des paravents, dirige l'assaut. Ce sont les toiles inanimées des paravents, qui sont, encore une fois, les dépositaires des actes révolutionnaires, du sang, du feu et des cendres. Cette fois, on apporte et appose les preuves de la transgression des lois coloniales, les violences de l'insurrection, le butin du pillage:

KADDOUR: Leur gueule est encore chaude --mets ta main dessus-- regarde: j'ai ramassé deux revolvers.

KADIDJA, sèche: Pose-les là!... Le canon fumant...l'œil féroce et farceur...

Kaddour très vite, avec un fusain, dessine les revolvers sur le paravent.

[...]

M'BAREK: Sur le coup de midi éventré trois de leurs vaches. Et pleines. Voici les cornes.

[...]

LAHOUSSINE: Sous les orangers, violé une de leurs filles, je t'apporte la tache de sang
Il dessine en rouge la tache sur le paravent et sort.

[...]

NACEUR: J'ai gueulé mort aux salauds, et mon cri a fait vibrer les toiles tendues d'un bout à l'autre de l'horizon. Et voici mon cri.

Il dessine une bouche qui hurle, d'où sort un éclair et va à gauche.

KADIDJA: M'Hammed!

M'HAMMED: J'ai arraché le cœur...

KADIDJA: Pose! (*Il dessine le cœur et sort.*) M'Hammed! (*Rentre M'Hammed.*) Ce cœur, il a l'air vieux.

M'HAMMED, *s'approchant du paravent et dessinant quelques volutes au-dessus du cœur*: Il fume encore, Kadidja.

[...]

LARBI: Ouvert une panse pour trouver les tripes.... Elles sont chaudes.

Il dessine des tripes, fumantes aussi.

KADIDJA, *elle fait la moue*: Pas belles à sentir.

[...]

KOUIDER: J'ai eu peur. Je me suis sauvé.

KADIDJA: Merci mon fils. Dessine ta frousse! (*Il dessine deux jambes qui semblent courir.*) Et s'il te coulait un peu de chiasse sur tes mollets, ne l'oublie pas.

[...]

AZOUZ; Le soleil --le soleil ou le casque d'un pompier qu'il faut éteindre?-- le soleil qui allait se coucher avait trop d'éclat, son ombre m'aveuglait, j'étais triste...

KADIDJA: Vas-y. Mais presse un peu ta musique... Je suis morte mais encore debout et ça fatigue.

AZOUZ: ...et je ne savais pas que la fumée serait si lourde....

KADIDJA, *impérieuse*: Montre la braise. Ou la cendre. Ou les flammes. Ou la fumée, qu'elle m'entre par le nez, remplisse mes bronches. Et fais-moi entendre le crépitement du feu. (*Il dessine une maison en flammes, simule le bruit du feu qui crépite et va se placer à gauche.*)....

[...]

Les Arabes se pressent, et tous ensemble dessinent sur le paravent une tête, des mains, des fusils, quelques taches de sang. Le paravent est couvert de dessins coloriés. (276-79)

Par sa disposition, le texte de cette scène se rapproche d'un autre texte célèbre de Genet, qui porte le titre étrange *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*. Ce

dernier, disposé en deux colonnes, celle de gauche faisant le rapport d'une rencontre inquiétante, celle de droite traitant de l'œuvre de Rembrandt, nous présente avec un "chiasme presque parfait, [...] de deux textes mis en regard l'un de l'autre: une galerie et une graphie qui l'une l'autre se gardent et se perdent de vue." (*Glas* 53b) D'une manière, semblable, cette scène des *Paravents*, érige deux colonnes: la première est textuelle, c'est la colonne de la parole, et comprend les répliques échangées entre les personnages, leur récit des événements ainsi que leur commentaire sur les dessins des paravents; la deuxième --en caractères italiques ici, puisqu'il s'agit des didascalies-- est picturale et comprend les dessins produits par les acteurs lors de la représentation de la pièce. Nous assistons ainsi à une "mise en regard" de la parole et du dessin, du récit rapporté et de sa représentation picturale sur la toile, structure qui transforme l'espace dramatique de la pièce.

L'ingéniosité de Genet en ce qui concerne le traitement de l'espace de cette scène est qu'en exigeant des représentations picturales des récits rapportés par les personnages, il inclut dans l'espace mimétique de la scène l'espace diégétique de sa pièce. Ce dernier, perdant son autonomie, fait dorénavant partie du premier et, de ce fait, se trouve transformé. Ce qui constituait, jusque là, un hors-scène, est maintenant importé, contenu et mis en jeu sur la scène théâtrale. De cette manière, un nouveau rapport s'élabore entre les espaces mimétique et diégétique qui,

maintenant, se croisent. De ce croisement, c'est l'espace de la diégèse qui paraît souffrir, voire, rendre le souffle. Les dessins représentant le récit, s'y ajoutant, le remplacent et le dissipent. Curieusement, les paravents encerclés, subissent une attaque de deux côtés; par derrière, la diégèse les atteint et cherche à faire vibrer cette paroi impassible, par devant, ce sont les mains sanglantes des personnages qui, prenant le relais, entament leur surface visible, l'induisant de peinture. Des affinités entre les structures du récit d'une part, des dessins, d'autre part, s'établissent.

Les Arabes se précipitent sur scène pour faire le récit de leurs exploits, de leur bravoure, mais aussi de leur couardise, de leur peur. Essoufflés, ils parlent en phrases fragmentées, coupées de pauses. Le débit est rapide, haletant, et souvent, c'est leur dessin qui interrompt, ou plutôt s'ajoute et remplace, ce récit incomplet.

Quant aux dessins, ils ne représentent qu'une partie du récit; il s'agit souvent de tracer sur la toile le résultat de l'exploit, le butin rapporté, le sang qu'on a fait couler. La toile des paravents s'encombre ainsi des dessins représentant les parties arrachées des corps des victimes; on contemple ainsi les débris et les éclats que laisse derrière une explosion infernale. Ce caractère fragmentaire, tout en déprivant le spectateur d'une image totale des événements, l'incite à imaginer l'horreur de ce qui reste invisible, suivant les indices que le visible et, quelquefois, le récit lui fournissent. De plus, ces têtes décapitées, ces yeux,

cœurs et tripes arrachés, ces jambes coupées, ces organes parsemés sur la toile, comme les portraits de Rembrandt qui ont fasciné Genet, "ne renvoient à personne d'identifiable," (*Ce qui est resté...* 26) ce qui nous pousse à répéter en refrain, "tout homme en vaut un autre." (*Ce qui est resté...* 21)

L'on pourrait même supposer que Genet, donnant ses directives quant au caractère spécifique des dessins de cette scène, imite le parcours du regard devant les tableaux de Rembrandt: "quand, des personnages, je ne vois que le buste [...] ou seulement la tête, je ne peux m'empêcher de les imaginer debout sur du fumier." (*Ce qui est resté...* 21) Dépassant le cadre du tableau, le regard s'aventure, vers le bas, dans l'invisible, pour emprunter ensuite une autre direction, et, perforant la toile, découvrir, sous les vêtements dessinés, les parties intimes du corps et, sous la peau les fonctions corporelles:

Sous les jupes d'Hendrijke, sous les manteaux bordés de fourrure, sous les lévites, sous l'extravagante robe du peintre les corps remplissent bien leurs fonctions: ils digèrent, ils sont chauds, ils sont lourds, ils sentent, ils chient. (*Ce qui est resté...* 22)

Ce hors-cadre imaginé que le commentaire supplée à l'œuvre d'art, se fait œuvre dans cette scène des *Paravents*. Genet saisit ici l'occasion de peindre sur l'écran que constituent les paravents ce que la toile de Rembrandt, comme un écran, lui avait dissimulé: le sang qui coule, le cœur encore chaud, la puanteur des tripes et des excréments.¹⁶

Dans le commentaire sur Rembrandt l'insistance sur l'odeur des personnages peints est frappante. Selon Patrice Bougon, cet appel à l'odorat, "supprime la distinction entre la représentation et la réalité référentielle." (160) Genet transgresse ainsi les lois du commentaire esthétique qui ne devrait se concentrer que sur la vue et l'ouïe, "sens intellectualisés" d'après Hegel,¹⁷ à l'exclusion de l'odorat et du toucher qui "n'ont affaire qu'à des éléments matériels." Dans *Les Paravents*, ces règles de l'esthétique sont d'autant plus bafouées qu'on a recours au pictogramme pour représenter l'odeur qui émane des parties des corps mutilées, les volutes de la fumée, les cris de fureur des insurgés. Et, chaque fois qu'un pictogramme est tracé sur la toile, les personnages réagissent à son odeur, respirent la fumée et les cendres; l'éclair déferlant de la bouche dessinée, son cri tonitruant perce les oreilles et "fait vibrer les toiles." (277) Le pictogramme, "rapport entre l'écriture verbale, le phonogramme, la ligne muette et la couleur," ("Forcener le subjectile" 66) s'entend et se fait sentir, son trajet est olfactif, sonore et graphique. S'il touche les personnages, "l'acte pictographique frappe et bombarde, perfore, percute et fait entrer, il traverse [...] la partie adverse [...] le subjectile." ("Forcener le subjectile" 69) Ainsi, les toiles des paravents se présentent-elles dans une piteuse apparence, imprégnées de sang, perforées par les cornes de vaches, secouées par les hurlements, souillées par le purin. La toile en tant que

subjectile, matière ou matrice, jetée, réceptacle, comme la khôra, accepte tout, et, ce faisant, peut ébranler les oppositions binaires, entre la forme et la matière, le masculin et le féminin, entre le père et la mère, car toute force puissante de jet ou projet se précipitant contre cette jetée, autrement dit, "ce qu'on a toujours entendu par 'père' (voire par 'pouvoir') n'est constitué qu'à partir de cette antériorité qu'on peut appeler mère. [...]" (Bennington 196)

Chaque fois que l'on s'apprête à entamer la surface d'un paravent, une mère se trouve à côté; Kadidja dirige ce rituel de la révolution en peinture et, quand un homme essaie de l'empêcher de prendre part à ce cérémonial, elle rétorque crûment: "Sans les femmes tu serais quoi? Une tache de sperme sur le pantalon de ton père, et que trois mouches auraient bue." (267) Bien entendu, il ne s'agit de comprendre ni cette déclaration ni le concept de mère dans leur seul sens littéral.

Les toiles des paravents, murailles de remparts grosses de toute sorte de figures, supportent, en silence, et, les dessins coloriés qui les encombrant, sont tout ce qui reste à la fin de la scène, quand le récit se tait. Il n'y a donc plus que des pictogrammes sur le subjectile parergonal qui fait maintenant partie de l'œuvre, pour nous suggérer "un effet de réalité" seulement, en ce qui concerne les récits de crimes révolutionnaires. Les personnages ne sont que des poupées mécaniques, des objets matériels décomposables qui sont incorporés dans une orgie de projection et de

représentation. Peut-être que toute cette fureur qui s'est déchaînée contre les murailles n'était que mimesis sans pourtant avoir le préalable d'une action. Nous ne sommes pas ici devant la *mimésis praxeôs spoudaias kai teleias* qu'Aristote prescrivait dans sa définition de la tragédie. On se demande si la violence n'a atteint, n'a perforé que la seule peau des paravents. Pourtant, l'attaque menée contre les paravents ne touche pas ici à son terme.

Dans le quatorzième tableau nous avons l'occasion de passer en revue les manipulations et les violences faites non seulement aux paravents mais à tous les accessoires de la pièce, à tous les parerga. D'abord, Warda déchire ses jupons et, par cet acte, achève ce que la révolution avait déjà entamé. Malika, de l'autre côté, semble vouloir retarder le déchirement final; elle coud entre les visites des soldats, et son aiguille "féroce" tâche de tenir ensemble les lambeaux qui sont maintenant son ouvrage. Les deux femmes sont au bordel qui est sur le plancher de la scène. Derrière le deuxième paravent qui est sur une estrade, on voit dépasser les paravents couverts de dessins. C'est derrière ces derniers paravents que vont apparaître, pour la dernière fois, les paravents que des soldats sont en train de couvrir de dessins obscènes sous un air de marche. La tuerie continue donc. Ensuite, derrière et au-dessus des paravents dessinés, font leur apparition des paravents blancs, faits d'un cadre et d'une feuille de papier transparent: ce sont les paravents des morts qui resteront sur scène jusqu'au dernier tableau.

Des figures hésitantes au début, passent ensuite à travers le papier, déchirant la toile.

La mort est ici interprétée, à première vue, de la manière la plus classique, comme outrepassement, trépas, traversée d'un écran, qu'on laisse crevé derrière. Les trous percés sur les paravents, marquent ce passage et ce dépassement: les personnages passent au domaine de la mort dépassant les paravents lesquels se dépassent eux-mêmes à l'encontre de toute attente. Nous entendons par là que ces derniers figurent, au contraire, le passage entre l'œuvre et son cadre écartelé ainsi que l'accès à cet outrepassement. Mis en charpies, ils s'enroulent autour des corps pour les ensevelir; ils sont alors l'ultime accessoire de ceux-ci. Ou encore, on pourrait supposer que les morts, dans leur passage à travers le papier transparent, y laissent leur empreinte, ce qui nous conduit, une dernière fois, à la khôra, qui est, "par nature, comme un porte-empreinte (*ekmageion*) pour toutes choses [...] mis en mouvement et découpé en figure' par les choses qui le 'pénètrent.'" ("Forcener le subjectile" 97) Le sens de la khôra, emplacement amorphe, "consiste à n'en pas avoir," ("Forcener le subjectile" 97) elle est une figure d'espacement qui ressemble au parergon, lequel, "a pour détermination [...] de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre." (*LVP* 72-73) Il n'y a donc plus de sens à en chercher un. Les paravents, flottant dans l'air, suivent le chemin d'une folle dissémination. Genet nous en avait prévenu: "Les pièces, habituellement, dit-on, auraient un sens: pas celle-

ci. C'est une fête dont les éléments sont disparates, elle n'est célébration de rien." (*Lettres à Roger Blin* 223)

Lors de cette fête gratuite, organisée pour les morts, et jusqu'à sa fin, on est condamné à attendre des hôtes qui n'arrivent jamais et qui, au contraire, sont voués à la dérive, n'abordant jamais le bord. Il s'agit bien sûr, de Saïd et Leïla dont les morts guettent à jamais l'arrivée. D'abord Leïla meurt seule, ou plutôt, pas tout à fait seule, puisqu'au moment de son dernier supplice, Warda tombe, encerclée des tricoteuses. De toute façon, il n'y a plus un seul paravent encadrant l'outrepassement de Leïla qui se demande si la mort est "un endroit où il faut aller." (331)

Plus de direction, mais mouvement incessant :

Vous voyez... Je remonte... roulis ...c'est le creux... d'une vague de temps... Tiens, plus rien. C'est le fond?... Je remonte... et je reflotte à la surf... non? Non. Bon, si vous le dites, c'est que c'est vrai puisque tout commence à être vrai...bien... Voilà. Enfonçons encore avec les deux épaules. (331)

Leïla se noie, s'enfonçant dans le creux de sa robe, et personne n'est témoin de son trépas. Alors que les morts, depuis leur domaine, ont droit d'assister au spectacle du meutre-suicide de Warda et aux cérémonies funèbres qui durent pendant deux scènes, Leïla se soustrait aux regards. Et Saïd, tué devant une audience composée de morts et de vivants qui restent, tombe mort dans la coulisse de droite. Le couple ne crève pas de paravents, trahissant cette ultime attente. L'accès au passage outre est ouvert et semé d'entraves, du même coup; la traversée, dès que possible, est frappée d'impossibilité. Nous faisons face à un abord nous mettant

sur la voie de l'aporia: "le difficile ou l'impraticable, ici le passage impossible, [...] le non-passage [...] en somme une venue sans pas." ("Apories: Mourir --s'attendre aux limites de la vérité" 312)

Le dénouement des *Paravents* se compose sur un ton aporétique; il n'y a pas lieu de continuer d'attendre. Tout le monde emporte ses paravents et s'en va, laissant derrière une scène vide.

Notes

1 Voir l'article de Jacques Derrida, "Apories: Mourir--s'attendre aux limites de la vérité" dans *Le passage des frontières: Autour du travail de Jacques Derrida* (Paris: Galilée, 1993) 313.

2 Voir l'ouvrage de Una Chaudhuri *No Man's Stage: A Semiotic Study of Jean Genet's Major Plays* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1986).

3 Voir Y. Went-Daoust, "Les Paravents de Jean Genet ou les signes du vide" *Neophilologus* 70 (1986): 34-46.

4 Voir, Margaret Scarborough. "The Radical Idealism of *The Screens*" *Modern Drama* 15 (1961): 355-68.

5 Voir Jacques Guicharnaud, *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1967).

6 Voir, Philippe Thody, *Jean Genet: A Study of his Novels and Plays* (London: Hamish Hamilton; New York: Stein and Day, 1969).

7 Rappelons que le terme "ergon" signifie l'œuvre et s'oppose ainsi au "parergon" qui désigne le hors-d'œuvre, l'objet accessoire.

8 Dans l'excellent ouvrage intitulé *Les voies de la création théâtrale III* (Paris: Édition du CNRS, 1972) se trouvent cataloguées les diverses fonctions des paravents. Ce beau livre est le guide de notre exploration des fonctions des paravents dans les tableaux de la pièce. Voir pp. 60-61.

⁹ Voir Jacques Derrida, "Forcener le subjectile," dans Antonin Artaud: *Dessins et portraits* (Paris: Gallimard, 1986).

¹⁰ Voir Jean-Claude Lebensztenj, "Starting Out From The Frame (Vignettes)," Peter Brunette, David Wills ed., *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture* (New-York: Cambridge University Press, 1994).

¹¹ Voir Jean-François Lyotard, "La Dent, la Paume," *Des Dispositifs Pulsionnels* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1973).

¹² Voir Gayatri Chakravorty Spivak, "Glas-Piece: A Compte Rendu" *Diacritics* 7 (September 1977): 22-43.

¹³ Voir Jean-Marie Thomasseau, "Genet et l'anthroponymie maghrébine: Les noms propres féminins dans *Les Paravents*" *Poétique* 13.54 (April 1983): 213-32.

¹⁴ Voir Hélène Cixous, *La Jeune Née* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1975).

¹⁵ Voir Geoffrey Hartman, "Crossing Over: Literary Commentary As Literature" *Comparative Literature* 38.3 (1976): 268-76.

¹⁶ Patrice Bougon, remarque ce rôle d'écran que joue la toile peinte: "[...] loin de simplement donner à voir, le tableau, est, essentiellement occultation. La limite de deux dimensions propre à l'espace de la toile impose une perspective qui donne à ce qui est figuré en premier plan la fonction d'écran au regard de ce qui est représenté en arrière plan." (159) Voir "Genet et Rembrandt: supplément, palimpseste, hors cadre" *Cycnos* 11.1 (1994): 153-61.

¹⁷ Voir Hegel. *Esthétique I* (Paris: Aubier, 1945) 63.

CONCLUSION

L'Impromptu de l'Alma, *L'Impromptu d'Ohio* et *Les Paravents*, œuvres d'un théâtre de l'absurde ou de dérision sont des pièces exorbitantes. Toutes les trois, fidèles à la nouvelle tradition de l'anti-théâtre que leurs auteurs ont inaugurée, rejettent les conventions d'un théâtre traditionnel, tournent en dérision l'institution du théâtre et interrogent le processus de la création dramatique. Pour ce faire, elles se transforment --et tel est souvent le cas de la pièce absurde-- en des discours sur le théâtre, des métapièces. De cette manière, les trois pièces que nous avons étudiées, se situent entre la création dramatique et son commentaire, entre l'œuvre et la théorie de l'œuvre. Pièces hybrides et ambivalentes, dont la structure trahit la difficulté de faire œuvre, elles sont placées en marge de la tradition de l'anti-théâtre même.

L'Impromptu de l'Alma, représentant la réaction de son dramaturge contre la critique de l'époque, est répudié par Ionesco; de l'autre côté, Samuel Beckett met en scène dans *L'Impromptu d'Ohio*, son hésitation et sa difficulté de produire une pièce sur demande. *Les Paravents* de Genet sont attaqués par une critique qui les a mal compris; pour Martin Esslin,¹ c'est la pièce de Genet la moins réussie. (165) Par

contre, pour Roger Blin,² praticien du théâtre, cette dernière pièce de Genet constitue, "a culmination of everything Genet has done. All his past themes have been woven into a solid network. It's like a modern tapestry with all its brilliant, flashing, discordant and swiftly moving colors [...]." (119) L'on pourrait donc supposer, suivant ces remarques et nous fiant également aux nombreuses allusions métadramatiques de la pièce, que *Les Paravents* comprennent et reflètent l'art dramatique de Genet, comme les *Impromptus* qui, contenant une réflexion sur l'art dramatique, constituent une création artistique sur le processus créatif. Cependant, les trois pièces, n'exhibent pas la structure traditionnelle de la pièce dans la pièce. Il devient de plus en plus difficile, passant de l'une à l'autre, de distinguer entre la pièce contenante et celle contenue, l'encadrant et l'encadré, car les lignes de partage s'estompent et confondent autant qu'elles séparent l'englobant de l'englobé. Les deux *Impromptus*, fausses improvisations, par leur construction chancelante, branlante, transforment donc le genre de l'impromptu et le concept du métathéâtre. *Les Paravents*, ultime pièce de Genet, peut être envisagée comme une mise en jeu qui change l'espace du jeu pendant le jeu. Durant la représentation, les acteurs travaillent sur et contre les accessoires et le décor, c'est-à-dire sur et contre tout ce qui englobe et clôtüre l'espace de la scène et ses personnages pour ouvrir le chemin vers la mort, creuser le passage à l'autre.

Comme titre, les deux Impromptus, portent un nom de genre, ce qui nous donne la promesse que ces œuvres traiteront de l'impromptu. Nous assistons ainsi à l'invention d'une pièce devant les spectateurs, invention qui cependant n'arrive pas à se forger. Chez Ionesco, il s'agit de fabriquer et délivrer une pièce à un public impatient. Faute d'avoir sous la main une œuvre originale, faite ou parfaite, Ionesco récite le commencement de *L'Impromptu de l'Alma*. Il ré-introduit ainsi le prologue qui fonctionne comme cadre de la pièce puisqu'il est question de composer une œuvre dans les plus brefs délais, dans la pièce encadrée où l'on devrait passer, en principe, à l'exposition de l'œuvre préparée d'avance. L'Impromptu est ainsi pris dans un miroitement sans fin d'un texte qui se récite, se décrit et se pense lui-même. Il exhibe, par ce fol engrenage, le mouvement de fascination de la paralysie: la répétition récitée du texte n'est que citation du paragraphe d'ouverture; l'Impromptu se dédouble récitant son propre commencement et, cette duplication met, ou plutôt remet, la pièce en mouvement tout en entravant sa progression. La répétition, dans la pièce, du début de la pièce, fait du commencement un recommencement, effaçant l'origine, mettant en scène une œuvre qui n'est que ressassement incessant de son impossibilité. Ionesco monte sur scène à la fin de ses dures péripéties pour avouer son échec, son impuissance de faire œuvre. Ce dernier aveu, mais aussi la structure de paralysie de l'Impromptu, nous livrent la pièce, non pas comme œuvre mais comme désœuvreement, c'est-

à-dire, "œuvre comme toujours inaperçue, non produite, non mise en œuvre." (EI 588)

L'Impromptu d'Ohio de Beckett met en scène la lecture d'une (dernière?) lecture d'une histoire triste. Suivant une technique admirable, notre dramaturge qui a toujours expérimenté avec l'espace dramatique de ses pièces, réduisant ou même supprimant parfois ses composantes diégétique ou mimétique,³ entreprend ici une nouvelle expérience qui produit une forme dramatique où l'espace mimétique de l'image et l'espace diégétique du signe verbal, autrement dit, l'aire de la fiction dramatique et l'aire de la réalité scénique s'imbriquent. L'unique scène de *L'Impromptu d'Ohio* est occupée par deux personnages, l'Entendeur et le Lecteur qui est en train de lire la dernière page d'un livre ouvert devant lui. L'image de deux personnages penchés sur le livre représente l'espace mimétique de la pièce, tandis que l'espace diégétique est le récit contenu dans le livre. Cependant, alors que la lecture de l'histoire triste se déroule sur scène, nous ne pouvons nous empêcher de confondre les personnages de la scène avec ceux du récit. Les deux couples se ressemblent physiquement et, ainsi, on est amené à superposer l'image scénique à la diégèse du livre. La page blanche du livre ouvert se transforme en une surface miroitante qui attire irrésistiblement nos deux personnages. Ces derniers, finissent par se noyer dans leurs reflets, par tomber dans le gouffre des marges blanches. Lisant le récit de l'histoire

triste, ils sont lus par celui-ci. De cette manière, le commencement de la pièce ne devient qu'une partie de son récit; le passage, dans le cadre du livre de ce qui se situe au-delà de sa bordure, ébranle la différence entre le cadre et l'encadré. Faisant le récit de sa propre action mimétique, renfermant ainsi son commencement dans son cadre, l'Impromptu est une pièce où rien ne peut avoir lieu. Beckett semble vouloir de cette manière, affirmer, "il ne reste rien à montrer," sans toutefois pouvoir s'empêcher de nous montrer ce rien, cette image visuelle qui est l'armature en ruines d'un récit répétitif. Nous sommes devant l'énigme de la triste histoire de lecture, d'un texte qui contient sa propre création et décrit sa propre mort. Suivant Blanchot, l'on pourrait dire que Beckett, écrivant sa pièce produit "l'absence d'œuvre (le désœuvrement)." (EI 622) Ce désœuvrement qui "crée" l'œuvre comme absence, "se produit à travers l'œuvre et la traversant." (EI 622) Autrement dit, dans la forme apparemment immuable et figée de l'Impromptu se trouve déjà dispersée la force dionysiaque de mouvement et de fragmentation qui prévient la considération de l'œuvre comme totalité, exposant, au contraire la brisure d'un cadre écartelé qui constitue aussi bien un moyen de séparation que de mise en rapport, de passage et d'accès à l'autre.

Le double trait du cadre, à la fois coupure entre deux et couture de deux, mène au franchissement infranchissable de la limite entre l'extérieur et l'intérieur de l'œuvre, l'œuvre et son commentaire. Les Impromptus de Beckett et de

Ionesco tachant d'inclure dans leur cadre leur engendrement ou origine, effacent du même coup la notion d'origine simple, d'origine qui n'est toujours déjà double, de commencement qui n'est toujours déjà recommencement, d'œuvre qui, se citant, ne contient toujours déjà son commentaire critique. Dès lors, la ligne de démarcation entre pièce et métapièce, langage et métalangage s'estompe car, d'après Derrida, nous sommes devant, "un métalangage sans surplomb, un métalangage inévitable et impossible puisqu'il n'y a pas de langage avant lui; il n'y a pas d'objet antérieur, extérieur ou inférieur pour ce métalangage." (*Psychè* 24) Plutôt que d'envisager donc la bordure ou le cadre d'une œuvre comme coupure déterminée, il faudrait considérer la fluidité et l'indétermination de la notion de l'hymen, entre-deux qui marque la séparation entre les contraires et leur confusion, voile fin, éthéré d'un paravent qui laisse circuler l'air.

Les paravents, accessoires de la dernière pièce de Genet, tissus, toiles, supports de papier opaques ou transparents montés sur de cadres, s'interposent entre le dedans et le dehors, comme l'hymen, terme qui figure aussi l'art du tissage et la trame de la textualité. Dans cette pièce, les paravents forment la scène (*skênê*) d'un théâtre en plein air et, en tant que clôture parergonale membraneuse suspendue entre la représentation et son dehors, entre la référence à l'autre et la référence à soi, ils suspendent toute décision, laissant au contraire jouer l'indétermination. De plus, les paravents, en tant qu'écrans,

constituent des boucliers protecteurs et des surfaces de projection; on pourrait alors les rapprocher au bouclier de Jason dont la surface réfléchissante sert à parer et à mirer la vision terrifiante et fascinante de la Méduse.

Enfin, les toiles des paravents constituent des parois subjectiliennes sur lesquelles sont posées, durant le jeu, les dessins des comédiens. Le subjectile, support non représentable de la représentation, matière qui accepte les formes que l'artiste y appose, n'appartient pas au corps de l'œuvre; c'est un parergon. Le parergon subjectilien, selon Derrida, jeté dessous, assujetti, se transforme en jetée, barrage protecteur contre lequel se dirigent les jets divers de formes qui l'informent. À la fois passif et actif, jetée et jet, féminin et masculin, le subjectile est figure de la khôra, réceptacle des formes. Les paravents, clôture parergonale mouvante de la scène, décors de la pièce, surfaces inertes assaillies par les coups de fusain de comédiens, attaquées jusqu'au déchirement, suivant la trajectoire du subjectile, oscillent entre la passivité et l'activité, passant d'un état à l'autre. Il est alors impossible de décider de leur extériorité, de leur parergonalité, de déterminer leur sens. Tout le long de la pièce, ces parerga sont impliqués à un jeu spéculaire d'imitations, de dédoublements: les costumes des acteurs sont une imitation des matériaux dont les paravents se composent; la parade ou la cérémonie de l'habillage est imitation de la préparation de la scène et des acteurs pour la représentation

d'une pièce; les accessoires fétiches dont les comédiens se parent imitent les caractéristiques attribuées conventionnellement à la virilité et la féminité. Durant ce jeu, les deux sexes se confondent et se comprennent; la différence sexuelle n'est alors présentée que comme un processus d'imitation et de jeu sans réalité ontologique. Le jeu mimétique des *Paravents* a toujours lieu dans cette enceinte formée des toiles où l'on produit des reproductions sans originaux, sans référents réels. De cette manière, on se soustrait à la tyrannie de la vérité qui exige que l'imitant soit le double de l'être d'un imité présent quelque part. La vérité du dehors, enlevée, volée et dissimulée entre les plis des voiles des paravents ne concerne plus l'œuvre qui se transforme en théâtre qui renferme le dehors comme absence. Telle est la scène de l'ob-scène.

L'Impromptu de l'Alma et *L'Impromptu d'Ohio* entretenant la question de leur propre possibilité et ainsi, brouillant l'œuvre et son commentaire, d'une part, *Les Paravents* posant la question de l'organisation de l'espace théâtral qui, dans cette pièce ne constitue plus une bordure contenant le drame scénique mais participe et se trouve, au contraire, imbriqué à ce dernier, d'autre part, appellent les concepts de désœuvrement et de parergon que Blanchot et Derrida ont développés, réfléchissant sur les limites de l'œuvre d'art. Ces concepts, loin de circonscrire l'œuvre, la considérant comme forme finie et immuable, la pensent, au contraire, comme force d'un mouvement dont les contours indéterminés,

fluides et flottants entament un passage incessant du dedans au dehors, du dehors au dedans. C'est le passage du pas au-delà et de l'ob-scène.

Notes

1 Voir Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (Garden City, New York: Anchor, 1961).

2 Voir Bettina L. Knapp, "An Interview with Roger Blin" *Tulane Drama Review* 7 (1963): 111-126.

3 Michael Issacharoff ("Space and Reference in Drama." *Poetics Today* 2.3 (1981): 211-224) écrit à propos de l'art dramatique de Beckett: "His speciality in earlier dramatic works has been switching off entire sign systems, perhaps just to see what is left --movement in *Happy Days*, dialogue in *Act without words I* and *II*, and, in *Not I*, everything except a gaping mouth and a few gestures. The dramatic works of Beckett, then, embody the two extremes [...] --examples of totally mimetic theater as well as of almost totally diegetic theater." (223) Il reste que *L'Impromptu d'Ohio*, constitue encore un autre exemple d'expérimentation de Beckett. Cette fois, les deux espaces dont nous parle Issacharoff se contiennent et s'emboîtent.

LIST OF REFERENCES

- Abbott, H., Porter. "Reading as Theatre: Understanding Defamiliarization in Beckett's Art." *Modern Drama* 34.1 (1991): 5-22.
- Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Astier, Pierre. "Beckett's *Ohio Impromptu*: A View from the Isle of Swans." *Modern Drama* 25.3 (1982): 331-41.
- Barzilai, Shuli. "Lemmata/Lemmala: Frames for Derrida's Parerga." *Diacritics* 20.1 (1990): 2-15.
- Bataille, Georges. *La Littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.
- Beckerman, Bernard. "Beckett and the Act of Listening." Brater, Enoch, ed., *Beckett at 80/Beckett in Context*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1986.
- Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Minuit, 1952.
- . *Fin de partie suivi de Actes sans paroles*. Paris: Minuit, 1957.
- . *Tous ceux qui tombent*. Paris: Minuit, 1957.
- . *La dernière bande suivi de Cendres*. Paris: Minuit, 1959.
- . *Oh, les beaux jours*. Paris: Minuit, 1963.
- . *Comédie et actes divers*. Paris: Minuit, 1966.
- . *Pas suivi de Quatre esquisses*. Paris: Minuit, 1978.
- . *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio)*. Paris: Minuit, 1982.
- Beitchman, Philip. "The Fragmentary Word." *Sub-Stance* 39 (1983): 58-74.
- Beja, Morris, S.E Gontarski, et Pierre Astier, ed. *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*. Columbus: Ohio State University Press, 1983.

Bennington, Geoffrey et Jacques Derrida. *Jacques Derrida*. Paris: Seuil, 1991.

Ben-Zvi, Linda. *Samuel Beckett*. Boston: Twayne Publishers, 1986.

Bergen, Véronique. *Jean Genet: Entre mythe et réalité*. Bruxelles: De Boeck-Wesmael, 1993.

Blanchot, Maurice. *Comment la littérature est-elle possible?* Paris: Corti, 1942.

---. *Faux Pas*. Paris: Gallimard, 1943.

---. *La Part du Feu*. Paris: Gallimard, 1949.

---. *Thomas l'obscur, nouvelle version*. Paris: Gallimard, 1950.

---. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

---. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

---. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

---. *L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971.

---. *L'arrêt de mort*. Paris: Gallimard, 1971.

---. *Le Pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.

---. *La folie du jour*. Montpellier: Fata Morgana, 1973.

---. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

---. *La communauté inavouable*. Paris: Minuit, 1983.

Boisacq, Émile. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1950.

Bougon, Patrice. "Genet et Rembrandt: supplément, palimpseste, hors cadre." *Cycnos* 11.1 (1994): 153-161.

Brater, Enoch, ed. *Beckett at 80/Beckett in Context*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1986.

Brunette, Peter, et David Wills. *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Bruns, Gerald, L. "Language and Power." *Chicago Review* 34.2 (1984): 27-43.

- Bush, Andrew. "Rapport: An Endless Reading of Le Pas au-delà." *L'Esprit Créateur* 24.3 (Fall 1984): 68-81.
- Cannon, Jo Ann. "The Question of the Frame in Pirandello's Metatheatrical Trilogy." *Modern Language Studies* 16.3 (1986): 44-56.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- Carroll, David. *Paraesthetics. Foucault, Lyotard, Derrida*. New York and London: Routledge, 1989.
- Chanter, Tina. "Derrida and Heidegger: The Inerlacing of Texts." Silverman, Hugh J., et Gary E. Aylesworth, ed. *The Textual Sublime: Deconstruction and its Differences*. Albany, New York: State University of New York Press, 1990.
- Chantraine, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksieck, 1968.
- Chaudhuri, Una. *No Man's Stage: A Semiotic Study of Jean Genet's Major Plays*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1986.
- . "The Politics of Theater: Play, Deceit, and Threat in Genet's *The Blacks*." *Modern Drama* 28.3 (1985): 362-76.
- Clark, Timothy. "Modern Transformations of German Romanticism: Blanchot and Derrida on the Fragment, the Aphorism and the Architectural." *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory* 15.3 (1992): 232-47.
- Cixous, Hélène. "Le Rire de la Méduse." *L'Arc* 61 (1975): 39-54.
- avec Catherine Clément. *La Jeune Née*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- Cocteau, Jean. *L'Impromptu du Palais-Royal*. Paris: Gallimard, 1962.
- Cohn, Ruby. "Beckett's Theater Resonance." Beja, Morris, S.E Gontarski, et Pierre Astier, ed. *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*. Columbus: Ohio University Press, 1983.
- Collin, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris: Gallimard, 1971.

Culler, Jonathan. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge and Kegan Paul, 1982.

Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

Davis, Robin J., et Lance St. J. Butler, ed. *"Make Sense Who May": Essays on Beckett's Later Works*. Totowa, New Jersey: Barnes and Noble Books, 1988.

Derrida, Jacques. *L'Écriture et la Différence*. Paris: Seuil, 1967.

---. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

---. *Marges --de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.

---. *Positions*. Paris: Minuit, 1972.

---. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

---. "Economimesis." Agacinski, Sylviane et al., ed. *Mimesis des articulations*. Paris: Aubier-Flammarion, 1975.

---. "Entre crochets: Entretien avec Jacques Derrida, 1ère partie." *Digraphe* 8 (1976): 97-114.

---. "Ja, ou le faux bond: Entretien avec Jacques Derrida, 2ème partie." *Digraphe* 11 (1977): 84-121.

---. *Éperons. Les styles de Nietzsche*. Paris: Flammarion, 1978.

---. *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

---. *La Carte Postale: De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980.

---. *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Paris: Galilée, 1983.

---. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

---. "Droit de Regards." Plissart, Marie-Françoise. *Droits de regards, avec une lecture de Jacques Derrida*. Paris: Minuit, 1985.

---. "Forcener le subjectile. Étude pour les Dessins et Portraits d'Antonin Artaud." Thévenin, Paule, et Jacques Derrida. *Antonin Artaud: Dessins et Portraits*. Paris: Gallimard, 1986.

---. *Psyché: Inventions de l'autre*. Paris: Galilée, 1987.

- . *Ulysse gramophone: Deux mots pour Joyce*. Paris: Galilée, 1987.
- . "Some Statements and Truisms about Neo-logisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms." Carroll, David, ed. *The States of "Theory."* New York: Columbia University Press, 1989.
- . *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Louvre, Réunion des musées nationaux, 1990.
- . *Limited Inc.* Paris: Galilée, 1990.
- . *Khôra*. Paris: Galilée, 1993.
- . *Sauf le nom*. Paris: Galilée, 1993.
- . "Apories: Mourir --s'attendre aux 'limites de la vérité.'" Lacoue-Labarthe, Philippe, et Jean-Luc Nancy, ed. *Le passage des frontières: Autour du travail de Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 1993.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York: Routledge, 1980.
- Ernout, A., et A. Meillet. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. Paris: Klincksieck, 1968.
- Féral, Josette. "Performance and Theatricality: The Subject Demystified." *Modern Drama* 25 (1982): 170-81.
- Flieger, Jerry, Aline. "The 'Infinite Entertainment': Modernity and the Comic Mode in French Literature." *Perspectives on Contemporary Literature* 7 (1981): 26-34.
- Forestier, Georges. *Le Théâtre dans le théâtre: sur la scène française du XVII^e siècle*. Geneva: Droz, 1981.
- Foster, Verna. "Beckett's Winter's Tale: Tragicomic Transformation in *Ohio Impromptu*." *Journal of Beckett Studies* 1.1/2 (Spring 1992): 67-75.
- Foucault, Michel. "Préface à la Transgression." *Critique* 195-96 (1963): 751-69.
- Franklin, Ursula. "A Differant Quest for Truth and Shoes: Derrida on Heidegger and Schapiro on Van Gogh." *The Centennial Review* 35 (1991): 141-65.
- Fuchs, Elinor. "Presence and the Revenge of Writing: Re-thinking Theatre after Derrida." *Performing Arts Journal* 26/27 (1985): 163-73.

- Gasché, Rodolphe. *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.
- Genet, Jean. *Haute Surveillance. Œuvres Complètes*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1968.
- . *Les Bonnes. Œuvres Complètes*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1968.
- . *Le Balcon. Œuvres Complètes*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1968.
- . *Les Nègres. Œuvres Complètes*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1968.
- . *Les Paravents. Œuvres Complètes*. Vol. 5. Paris: Gallimard, 1979.
- . "L'étrange mot d'..." *Œuvres Complètes*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1968.
- . "Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés..." *Œuvres Complètes*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1968.
- . "Lettres à Roger Blin." *Œuvres Complètes*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1968.
- . "Le secret de Rembrandt." *Œuvres Complètes*. Vol. 5. Paris: Gallimard, 1979.
- . "L'atelier d'Alberto Giacometti." *Œuvres Complètes*. Vol. 5. Paris: Gallimard, 1979.
- Giraudoux, Jean. *L'Impromptu de Paris*. Paris: Grasset, 1937.
- Goffman, Erving. *Frame Analysis*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1974.
- Gontarski, S. E. *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Gregg, John. *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- Guicharnaud, Jacques. *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1967.

- Hartman, Geoffrey. "Monsieur Texte: On Jacques Derrida, His Glas." *Georgia Review* 29.4 (1975): 759-97.
- . "Monsieur Texte II: Epiphany in Echoland." *Georgia Review* 30.1 (1976): 169-97.
- . "Crossing Over: Literary Commentary as Literature." *Comparative Literature* 38.3 (1976): 268-76.
- Harvey, Irene, E. "Derrida, Kant and the Performance of Parergonality" Silverman, Hugh J., ed. *Continental Philosophy II: Derrida and Deconstruction*. New York: Routledge, 1989.
- Hegel. *Esthétique I*. Paris: Aubier, 1945.
- Heidegger, Martin. *Questions I*. Trad. Henri Corbin. Paris: Gallimard, 1968.
- Hervic, Elizabeth. "L'espace des 'Paravents', espace d'un mystère." *Revue d'Histoire du Théâtre* 35.2 (1983): 251-56.
- Holland, Mike. "Towards a Method." *Sub-Stance* 14 (1976): 7-17.
- Holland, Nancy J. "Heidegger and Derrida Redux: A Close Reading" Silverman, Hugh J., et Don Ihde, ed. *Hermeneutics and Deconstruction*. Albany, New York: State University of New York Press, 1985.
- Homan, Sidney. *Beckett's Theaters*. London and Toronto: Bucknell University Press, 1984.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984.
- Hwang, Hoon-Sung. "One Mirror is 'Not Enough' in Beckett's *Footfalls* and *Ohio Impromptu*." *Modern Drama* 36.3 (1993): 368-82.
- Ionesco, Eugène. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Notes et contrenotes*. Paris: Gallimard, 1962.
- Issacharoff, Michael, et Robin Jones, ed. *Performing Texts*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Issacharoff, Michael. "Space and Reference in Drama." *Poetics Today* 2.3 (1981): 211-24.
- Johnson, Barbara. "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida" *Yale French Studies* 55/56 (1977): 457-505.

- Klaver, Elizabeth. "Samuel Beckett's *Ohio Impromptu*, *Quad*, and *What Where*: How it is in the Matrix of Text and Television." *Contemporary Literature* 32.3 (1991): 366-82.
- Knapp, Bettina L. *Jean Genet*. Boston: Twayne Publishers, 1989.
- Lane, Nancy. *Understanding Eugène Ionesco*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1994.
- Laporte, Roger. *L'Ancien, L'Effroyablement Ancien*. Paris: Fata Morgana, 1987.
- Leavey, John P., Jr. *Glassary*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1986.
- . "Four Protocols: Derrida, His Deconstruction." *Semeia* 23 (1982): 43-57.
- Lebensztejn, Jean-Claude. "Starting out from the Frame (Vignettes)." Brunette, Peter, et David Wills, ed. *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Libertson, Joseph. *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille and Communication*. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1982.
- . "Proximity and the Word: Blanchot and Bataille." *Sub-Stance* 14 (1976): 35-49.
- Littré, Émile. *Dictionnaire de la Langue Française*. Paris: Gallimard et Hachette, 1965-67.
- Lotman, Iouri. *Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977.
- Lukacher, Ned. "The 'Demolition Artist': Nihilism, Textuality and Transference in the work of Ernst Jünger and Maurice Blanchot." *Boundary 2* 10.3 (1982): 251-69.
- Lyotard, Jean-François. *Des Dispositifs Pulsionnels*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973.
- Marshall, Donald, G. "The Necessity of Writing Death and Imagination in Maurice Blanchot's *L'Espace littéraire*." *Boundary 2* 14.1/2 (1985-1986): 225-36.
- McMullan, Audrey. "The Space of Play in *L'Impromptu d'Ohio*." *Modern Drama*, 30.1 (1987): 23-34.
- Miyasaki, June. "Approaches to Genet's *Les Paravents*." *Iris* 5.2 (1991): 35-42.

- Morrison, Kristin. *Canter and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983.
- O'Gorman, Kathleen. "The Speech-Act in Beckett's *Ohio Impromptu*." Davis, Robin J., et St. J. Butler, ed. *"Make Sense Who May": Essays on Samuel Beckett's Later Works*. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1988.
- Olivier, Jean-Michel. "Hors cadre: La Vérité en peinture de Jacques Derrida." *Actuels* 9/10 (1979): 107-112.
- Oswald, Laura. *Jean Genet and the Semiotics of Performance*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Owens, Craig. "Detachment from the Parergon." *October* 9 (1979): 42-49.
- Ronge, Peter. "Ionesco's *L'Impromptu de l'Alma*: A Satire of Parisian Theatre Criticism." Lamont, Rosette C., ed. *Ionesco: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1973.
- Running-Johnson, Cynthia. "The Medusa's Tale: Feminine Writing and 'La Genet'." *Romanic Review* 80.3 (1989): 483-95.
- . "Genet's 'Excessive' Double: Reading *Les Bonnes* through Irigaray and Cixous." *The French Review* 63.6 (1990): 959-66.
- Savona, Jeanette. *Jean Genet*. New-York: Grove Press, 1983.
- Scarborough, Margaret. "The Radical Idealism of *The Screens*." *Modern Drama* 15 (1971): 355-68.
- Schapiro, Meyer. "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs." *Semiotica* 1 (1969): 223-42.
- Shaviro, Steven. *Passion and Excess: Blanchot, Bataille and Literary Theory*. Tallahassee: Florida State University Press, 1990.
- Sherzer, Dina. "Frames and Metacommunication in Genet's *The Balcony*." Schmid, Herta, et Aloysius Van Kesteren, ed. *Semiotics of Drama and Theatre*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.
- Simon, Alfred. "Du théâtre de l'écriture à l'écriture de la scène." *Revue d'Esthétique-Hors série* 1990: 71-83.

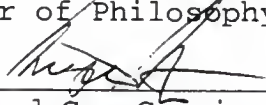
- Smock, Ann. "'Où est la Loi?': Law and Sovereignty in *Aminadab* and *Le Très-haut*." *Sub-Stance* 14 (1976): 99-116.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Glas-Piece: A Compte Rendu." *Diacritics* 7 (1977): 22-43.
- Stewart, H. E. "You Are What You Wear: Appearance and Being in Jean Genet's Works." *Francofonia* 10 (1986): 31-40.
- Taguiev, Pierre. "Philosophie et Peinture." *Opus International* 72 (1979): 48-57.
- Thody, Philippe. *Jean Genet: A Study of his Novels and Plays*. London: Hamish Hamilton; New York: Stein and Day, 1969.
- Thomasseau, Jean-Marie. "Genet et l'anthroponymie maghrébine: Les noms propres féminins dans les *Paravents*." *Poétique* 54.13 (1983): 213-32.
- Treize, Thomas. *Into the Breach: Samuel Beckett and the Ends of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Tucker, T. G. *Etymological Dictionary of Latin*. Chicago: Ares Publishers, Inc., 1985.
- Ungar, Steven. "Parts and Wholes: Heraclitus / Nietzsche / Blanchot." *Sub-Stance* 14 (1976): 126-41.
- . *Scandal and Aftereffect: Blanchot and France since 1930*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Uspensky, Boris. "Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art." *Poetics* 5 (1972): 5-39.
- Vernois, Paul. *La Dynamique Théâtrale d'Eugène Ionesco*. Paris: Klincksieck, 1972.
- Warminski, Andrzej. *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- . "Dreadful Reading: Blanchot on Hegel." *Yale French Studies* 69 (1985): 267-75.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.
- Went-Daoust, Y. "Les *Paravents* de Jean Genet ou les signes du vide." *Neophilologus* 70.1 (1986): 34-46.

- Whiteside, Anna. "Self-Referring Artifacts." Issacharoff, Michael, et Robin F. Jones, ed. *Performing Texts*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Youssef, Zobeidah. "Trois Impromptus dans le théâtre français: Molière, Giraudoux, Ionesco." *Lettres Romanes* 29 (1975): 107-133.

BIOGRAPHICAL SKETCH

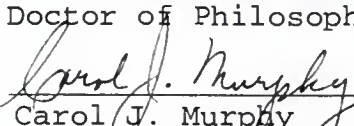
Vassiliki Flenga-Anderson was born May 26, 1963, in Athens, Greece. University studies were commenced at the University of Reims, France, in 1981 and continued at the University of Bourgogne, Dijon, France. At the University of Bourgogne, Vassiliki Flenga-Anderson earned a "Maîtrise des Sciences de l'Education" with emphasis on French as a Second Language, a "Maîtrise de Lettres Modernes" and a "Diplôme D'Études Approfondies de Littérature Française et Comparée." After moving to the United States in 1989, she was accepted in the Ph.D. program of the Department of Romance Languages and Literatures at the University of Florida, in 1990.

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.



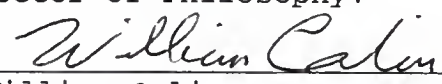
Raymond Gay-Crosier, Chair
Professor of Romance
Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.



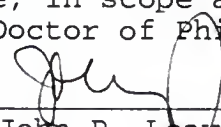
Carol J. Murphy
Associate Professor of
Romance Languages and
Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.



William Calin
Graduate Research Professor
of Romance Languages and
Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.



John P. Leavey Jr.
Professor of English

This dissertation was submitted to the Graduate Faculty of the Department of Romance Languages and Literatures in the College of Liberal Arts and Sciences and to the Graduate School and was accepted as partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

May, 1996

Dean, Graduate School

LD
1780
1996
.F599

